Mus.th.
7274

Mus. th. 7274

<36626147180019
S
<36626147180019
Bayer. Staatsbibliothek

Die

Generalbasslehre

zum

Selbſtunterrichte

vom

Doctor honorarius

Ritter Gfr. Weber,

erwählten Ehrenmitgliede der königlich Schwediſchen Akademie der Wiſſenſchaften und Künſte, ſo wie des Holländiſchen Vereins zur Beförderung der Tonkunſt, des Schweizeriſchen und des Thüringiſch-Sächſiſchen Muſikvereins.

Mit Notentafeln.

SEMINAR-BIBLIOTHEK ZU PLAUEN

Beſonders abgedruckt aus dem 4ten Bande der Theorie, und mit Zuſätzen zum vorliegenden Zwecke vermehrt.

Mainz 1833.

Verlag der Hof-Muſikhandlung von B. Schotts Söhnen.

Mus. th. 7274

BSB
MÜNCHEN

07198/15

Dem Verdienſtvollen

Christian Heinrich Rinck

freundlich gewidmet

vom Verf.

Vorwort.

Die gegenwärtige Generalbaßlehre ſoll durchaus nichts anderes ſein, als eine Generalbaßlehre im eigentlichen Sinne des Wortes, das heißt die Lehre von der Bedeutung und dem Gebrauche der Generalbaßbezifferung. Keineswegs ſoll ſie eine Harmonielehre oder Compoſitionslehre in nuce enthalten, wie man deren nur gar zu oft unter den täuſchendſten Aushängeſchilden ausgeboten findet, durch welche dem gläubigen Kunſtjünger weißgemacht wird, er werde aus einem ſolchen Büchlein Licht über die Weſenheit der Harmonielehre ſchöpfen können — !

Das gegenwärtige Werkchen will ein Mehres nicht, als: das Weſen der Generalbaßſchrift

BSB MÜNCHEN

und des Generalbaßſpiels als ſolchen, klar und folgerecht aus den Grundideen entwickeln und faßlich darſtellen, und denjenigen, welcher mit der Harmonielehre hinreichend bekannt iſt, Anleitung zum Leſen und Spielen des Generalbaſſes geben, ſo wie auch Anleitung zu der Art und Weiſe wie die Generalbaßbezifferung mit wirklichem Nutzen zu Uebungen im reinen Satze angewendet werden kann.

Ich ſage: zu contrapunctiſchen Uebungen, nicht aber zur Compoſitionslehre ſelbſt, zu welcher oder ſtatt welcher ſie doch ſo oft (unvernünftig genug!) gemißbraucht wird. — Denn es ergibt ſich ja ſchon aus dem Umſtande, daß die Generalbaßſchrift im Weſentlichen nichts Anderes, als eine Abbreviaturſchrift iſt, deren Zeichen überall nichts Anderes vorſtellen, als eben Noten, nur unvollkommener, daß ſie aber über den inneren harmoniſchen Sinn und Zuſammenhang der vorgeſtellten Töne eben ſo wenig Aufſchluß geben, als wenn die Töne in gewöhnlichen Noten geſetzt wären, deren Surrogat ſie ſind, (Siehe § V.), — ergibt ſich,

ſag' ich, wie unverſtändig es iſt, auf dieſe Generalbaßziffern, deren Gebrauch vollſtändige Kenntnis und Fertigkeit im reinen Satze vorausſetzt, die Lehre vom reinen Satze gründen zu wollen; — grade als wollte z. B. ein Schulmann die lateiniſche Sprachlehre auf die Lehre von den Abbreviaturen der lateiniſchen Wörter und Phraſen bauen.

Es wird dieſes um ſo auffallender, wenn man erwägt, wie und auf welchem Wege man jenen Zweck zu erreichen meint; indem man nämlich die Lehre vom reinen Satze in einer Anweiſung beſtehen läßt, wie man dieſes oder jenes Intervall, — z. B. den ſiebenten Ton vom Baßton an, — oder wie man im Terzquartaccorde die Terz, die Quarte und die Sexte, — im Quintſextaccorde die Terz, die Quinte, und die Sexte, u. ſ. w. zu behandeln habe; — grade als ob einer, der z. B. eine Theorie der Rechenkunſt zu ſchreiben hätte, dieſe darin wollte beſtehen laſſen, daß er ſeinen Schülern erſt vortrüge, was mit denjenigen Zahlen zu beobachten

ſei, in welcher die Ziffer 1 vorkommt, dann mit denjenigen in welchen die Ziffer 2 befindlich iſt, u.ſ.w. — ! (S. Theor. d. Tonſetzk. Anm. z. § 99.)

Faſt noch unverſtändiger iſt es, daß man ſogenannte Generalbaßſchulen geſchrieben hat, die da nur lehren ſollen, einen Ziffernbaß kunſtgemäs abzuſpielen, ohne grade der Theorie des reinen Satzes mächtig zu ſein; — ein Kunſtſtückchen, welches mir grade ſo vorkommt, als wenn man einen Schüler nur abrichten wollte, ein in lauter Abbreviaturen geſchriebenes Buch zu leſen, ohne die Sprache zu verſtehen, in welcher es geſchrieben iſt. — Hat ja ſogar ſchon Kirnberger (in Sulzers Theorie der ſchönen Künſte, im Artikel Generalbaß S. 609,) ſich in eben dieſem Sinne ausgeſprochen in den Worten: „Ohne eine völlige Kenntniß der Harmonie iſt es nicht möglich, den „Generalbaß richtig zu ſpielen. Denn man muß „nicht nur alle Regeln der guten Fortſchreitung, „ſondern auch jeden Kunſtgriff der Modulation „wiſſen, ſonſt läuft man Gefahr, entweder falſche „Fortſchreitungen zu machen, oder u. ſ w.

Nach dieſen Bemerkungen wird es nun wohl deutlich ſein, warum und in welchem Sinne ich ſolche Anleitungen an mehren Orten meiner Theorie leidige Generalbaßſchulen genannt. Ein ſolch an ſich ſelber mißverſtandenes Unternehmen kann und wird, und hätt' es Apoll ſelber geſchrieben, nie etwas Anderes ſein und werden können, als ein ärmlich zuſammengeſtoppeltes, ohne wirklichen inneren Zuſammenhang willkürlich zuſammengekleiſtertes Aggregat von Hausmittelchen, Recepten und Vorſchriften, wie, in dieſem oder jenem Falle, ein Ton behandelt werden müſſe, welcher eben vom Baßton an gezählt der 2te, 3te, 4te iſt, — wie in dieſem oder jenem Secundquartſextaccord u. ſ. w., die Terz, die Quarte, die None, die Secunde, u. ſ. w., oder der Baßton ſelber, ſich auflöſen ſolle, u. ſ. w., — Vorſchriften welche dann aber auch freilich wieder bald zutreffen, bald aber auch wieder nicht. (Daß ich hier überall nicht zu Viel ſage, darüber will ich mich hier nur beiſpielweis auf den nachſtehenden § V, ſo wie auf die Anmerkung zum § 99 der dritten Aufl. der Theorie berufen.)

Die nach den vorſtehend ausgeſprochenen Anſichten abgegrenzte Aufgabe des gegenwärtigen Büchleins iſt demnach freilich eine nur ſehr beſchränkte; es wird aber ebendarum das Verdienſt haben, das erſte und einzige zu ſein, welches die Generalbaßlehre in dieſer ihr einzig eigenthümlich gebührenden Abgrenzung, und von jenen ungebührlichen und trügeriſchen Aushängſchilden geſäubert, darſtellt. —

Und ſofern es mir etwa überdies gelungen ſein ſollte, die Lehre ſelbſt nicht allein vollſtändiger und erſchöpfender, ſondern vielleicht auch rationeller und klarverſtändlicher darzuſtellen, als man ſie in anderen Schriften dargeſtellt findet, — ſo wird es mich alsdann nicht gereuen dürfen, dem Wunſche meiner Herrn Verleger nachgebend, den Druck des gegenwärtigen Auszuges der §§ 563—575 meiner Theorie veranſtaltet zu haben.

Darmſtadt im May 1832.

G. W.

Inhaltverzeichniß.

Erſte Abtheilung.

Beſchreibung der Generalbaßſchrift. § I – XXI.

Zweite Abtheilung.

Anwendung der Generalbaßſchrift. XXII – XXV.

Dritte Abtheilung.

Ueber das Generalbaßſpielen bei der Aufführung vollſtimmiger Muſiken. XXVI – XLI.

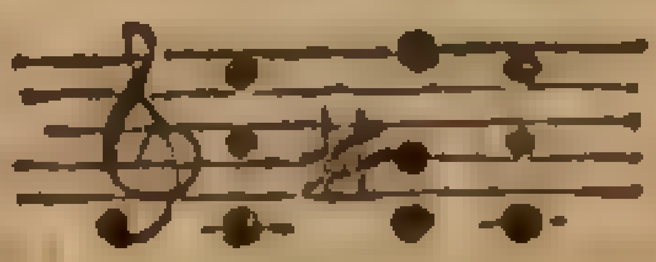
Erſte Abtheilung.

Beſchreibung der Generalbaßſchrift.

§ 1.

Die Generalbaßſchrift iſt eine muſicaliſche Zeichenſprache oder Chiffernſchrift, welche im Weſentlichen darauf beruht, daß man nur eine, und zwar herkommlicher Weiſe die Baßſtimme, mit gewöhnlichen Noten ſchreibt, und die Töne, welche zugleich mitgegriffen werden ſollen, oder mit andern Worten die Töne, welche in den anderen Stimmen erklingen ſollen,*) durch Ziffern und

*) Wir denken uns nämlich bei jedem Zuſammenklange mehrer Töne eben ſo viele Stimmen, deren jede einen der zuſammenklingenden Töne angiebt und von dieſem Tone dann zu dieſem oder jenem anderen Tone des darauf folgenden Zuſammenklanges fortſchreitet. In folgendem Satze



kann man drei Tonreihen unterſcheiden: die Reihe der oberen Töne: $\bar{\bar{e}}$—$\bar{\bar{f}}$—$\bar{\bar{e}}$, die der mittleren: $\bar{a}$—$\bar{gis}$—$\bar{a}$, und die der unteren oder Baßtöne: $\bar{c}$—$\bar{d}$—$\bar{c}$. Wir können

einige andere Zeichen andeutet, welche man über die Notenzeile ſchreibt; zuweilen auch wegen Enge des Raums **unter** dieſelbe.

Man nennt ſolche Ziffern und andere Zeichen überhaupt **Signaturen**.

Wir müſſen vor Allem dieſe Zeichenſprache verſtehen lernen. Nachſtehende Erklärung wird zu dieſem Zwecke dienen.

§ II.

I.) **Jede über (oder unter) eine Note geſetzte Ziffer** oder ähnliche Generalbaßſignatur **bedeutet**, daß zu jener derjenige Ton erklingen ſoll, welcher auf der ſovielten Stufe über der Baßnote liegt, als die Ziffer beſagt; oder mit anderen Worten: jede über eine Note geſetzte Ziffer ſtellt einen, zu jener erklingen ſollenden, höheren Ton vor, und zwar denjenigen, welcher gegen die Baßnote das durch die Ziffer angedeutete Intervall bildet. Wenn z. B. über der Baßnote c eine Ziffer 2 ſteht, wie Fig. 1*i*, ſo heißt dies, daß zu dieſem Baßtone der Ton der 2ten Stufe vom Baßton an, die Secunde des Baßtones, alſo der Ton

---

uns gleichſam drei Perſonen denken, deren eine die Töne $\bar{\bar{e}}$ — $\bar{f}$ — $\bar{\bar{e}}$ nach einander angiebt, indeß die zweite eben ſo $\bar{a}$ — $\overline{gis}$ — $\bar{a}$, und die dritte $\bar{c}$ — $\bar{d}$ — $\bar{c}$ hören läßt, und wenn daher der Generalbaßſpieler zu ſeinen bezifferten Baßnoten zwei oder drei andere Töne greift, ſo ſind die Reihen dieſer Töne als eben ſo viele Stimmen zu betrachten, welche der Spieler zu der ihm vorgeſchriebenen Baßſtimme hinzufügt. (Vgl. m. Theor. d. Tonſetzk. § 1.)

f, ertönen ſoll, wie bei *k*. — Stehen über der Baßnote die Ziffern $^{5}_{3}$, wie bei 3*i*, ſo ſollen zum Baßtone deſſen Terz und Quinte in den höheren Stimmen angegeben werden, wie bei *k*; — und eben ſo bedeuten, in Fig. 2, die Ziffern bei *i* den Zuſammenklang bei *k* — in Fig. 8 die Ziffern bei *k* eben das, was die Noten bei *i*, u. ſ. w. Kurz alſo: eine über einer Baßnote ſtehende Ziffer bedeutet eben das was ein, auf der ſovielten Stufe von der Baßnote ſtehender, Notenkopf bedeuten würde.

§ III.

Es wird dabei jeder durch eine Ziffer angedeutete Ton ſo verſtanden, *wie er der, ein für allemal vorangeſetzten, chromatiſchen Vorzeichnung entſpricht*, ſo daß, wenn ein Intervall *anders* erſcheinen ſoll, als es die Vorzeichnung angiebt, z. B. Fig. 4*i*, 5*i*, 6*i*, dies durch Voranſetzung eines Verſetzungszeichens vor die Ziffer angedeutet werden muß, wie unter eben dieſen Figuren bei *k* geſchehen iſt.

§ IV.

Dem bisher Geſagten zufolge würden alſo, wenn man den in Fig. 10*i* in Noten ausgeſchriebenen vierſtimmigen Satz in Generalbaßmanier ſchreiben wollte, die drei oberen Stimmen ſo durch drei Ziffernzeilen vorgeſtellt werden, wie bei *k* geſchehen iſt, — Fig. 10*q* ſo wie bei *r*, — und *s* ſo wie bei *t*.

§ V.

Bleiben wir hier, ehe wir die Zeichenlehre weiter verfolgen, einen Augenblick betrachtend ſtehen, ſo be-

merken wir, daß die Signaturen im Grunde nichts Anderes bedeuten, als eben — Noten. Es ſind nur andere Zeichen für eine und dieſelbe Sache, indem eine über eine Baßnote geſetzte Ziffer nichts anderes vorſtellt, als: den Ton welchen, in der gewöhnlichen Notenſchrift, ein auf der ſovielten Linie vom Baßtone ſtehender Notenkopf vorſtellen würde.

Ebendarum iſt denn auch ein, z. B. durch die Ziffer 3 vorgeſtellter Ton, zwar allemal die Terz vom Baßtone, aber durchaus nicht allemal auch Terz der Grundharmonie oder Grundterz. (Vgl. m. Theor. d. Tonſetzkunſt § 57, 63bis, ^{ter}, 65, 87bis, ^{ter}, 88, 95bis, ^{ter}, 99 Anmerk., und § 100.) — Eben ſo bezeichnen die Ziffern 5 und 7 nur überall die Quinte und Septime der Baßnote, nicht aber allemal die Quinte oder Septime des Grundtones; und es kann gar wohl eine Baßnote mit $\begin{smallmatrix}7\\3\end{smallmatrix}$ beziffert ſein, ohne daß dabei eine wirkliche Septharmonie (ein Grundvierklang) zum Grunde liegt, wie man dies z. B. aus Fig. 8*i*, verglichen mit *k*, erſieht. Dort iſt im erſten Tacte der Zuſammenklang [c e g h] keineswegs eine eigentliche Septharmonie, und im 3ten Tacte beim Accorde [c g h d̄] die durch eine Ziffer 7 vorgeſtellte Note d wenigſtens nicht Grundſeptime; und doch werden dieſe beiden Accorde in der Ziffernſprache unbedenklich Septaccorde genannt, indem man hier jeden Zuſammenklang überall nur nach den Ziffern benamt, durch welche er angedeutet wird, — ſo wie man auch in Fig. 9*i* den erſten Accord einen Quartſextſeptaccord nennt, weil er durch die Ziffern $\begin{smallmatrix}7\\6\\4\end{smallmatrix}$ vorgeſtellt wird, und eben ſo

auch die durch dieſelben Ziffern vorgeſtellten, aber ganz verſchiedenen Accorde bei *k* und *l*. (Theor. § 65.)

Daher kann denn auch ein, z. B. durch eine Ziffer 7 angedeuteter Ton bald die große, bald die kleine, bald die verminderte Septime vom Baßtone ſein, und eben ſo kann die Chiffer ♮7 bald eine große, bald eine kleine, bald eine verminderte Septime bedeuten, und zwar beide bald eine wirkliche oder eigentliche Septime der Vierklangharmonie der erſten Stufe, oder der zweiten, der dritten, vierten, fünften, ſechsten, oder ſiebenten Stufe, der harten, oder der weichen Tonart, — bald auch keine eigentliche Septime, ſondern entweder eine None, oder auch eine andere harmoniefremde, bloſe Durchgang-, oder Vorhaltnote, oder, wenn der Baßton ſelbſt durchgehend iſt, vollends gar jedes Intervall irgend einer Harmonie, Fig. 11; — und eben ſo kann hinwiederum jedes Intervall irgend einer Harmonie in den Fall kommen, nun grade ſieben Stufen höher zu liegen als die bezifferte Baßnote.

Eben ſo würde ein Generalbaſſiſt die Beiſpiele Fig. 12*i*, 13*i*, und 14*i*, deren weſentliche Verſchiedenheit durch die darunter geſetzte Bezeichnung der Grundharmonieen ins Auge fällt, (Theor. § 231, zur Fig. 235) alle drei ſo ſchreiben wie bei *k*, ſo daß alſo, wie man ſieht, die Generalbaßbezifferung, in allen drei, doch ſo verſchiedenen Beiſpielen, überall eine und dieſelbe iſt. (Selbſt das ♯ vor der 3 im letzten Beiſpiele, wodurch dieſer Tact ſich noch einigermaſen vor dem letzten Tacte der erſten Beiſpiele unterſcheidet, würde wegfallen, wenn die bei Molltonarten übliche Vor-

zeichnung ganz conſequent wäre (Theor. § 142); ſo wie auch ſelbſt das ♭ im zweiten Beiſpiele wegfiele, wenn dieſer Satz in einem Tonſtücke vorkäme, welches im Ganzen etwa aus *f*-moll oder *As*-dur gienge).

Das alles kommt ganz natürlich daher, weil die Generalbaßſchrift nichts Anderes iſt als eine abbrevirte Notenſchrift, welche, wie man ſieht, nur, durch Ziffern ſtatt Noten, die Entfernung der höheren Töne von den tiefſten, darſtellt, und alſo überall nur das Aeußere, nicht aber die innere weſentliche Beziehung und Bedeutung der Töne ausdrückt, — eine Schriftart welche, ſtatt einer Note die z. B. um eine Sexte höher iſt als die Baßnote, eine Ziffer 6 ſetzt, u. dgl.

Die Generalbaßbezifferung bezeichnet demnach ſehr häufig Gleichartiges durch verſchiedene Zeichen, — und eben ſo oft durch einerlei Zeichen, ganz Verſchiedenartiges, — kurz, überall nur das Zufällige, die Entfernung der Lage über dem Baßtone. — Sie iſt demnach auch etwas ganz Verſchiedenes von den in meiner Theorie (§ 41, 52, 58, 97, 121, 151 — 153, 187, 188*, 231) gebrauchten Bezeichnungsweiſen, welche überall die Weſenheit andeuten, (z. B. die Bezeichnung *T* oder *t* allemal die große oder kleine Grundterz, oder Terz der Grundharmonie, — *S* oder *s* allemal eine Grundſeptime, u. dgl., die Bezeichnung $\mathfrak{G}^7$ allemal beſtimmt den Hauptvierklang $\mathfrak{G}^7$, — *C*: V^7 allemal den Hauptvierklang $\mathfrak{G}^7$ auf der Dominante von *C*-dur, *B*: IV^7 allemal die große Vierklangharmonie $\mathfrak{Es}^7$ als der vierten Stufe von *B*-dur angehörig, u. ſ. w.) indeß die Generalbaßziffer 7 nichts Anderes andeutet

als eben überhaupt einen Zuſammenklang, in welchem ein Ton vorkommt, welcher, von der Baßnote an gezählt, der ſiebente iſt, welcher bald eine Grundſeptime eines Haupt= oder irgend eines Nebenvierklanges, bald aber auch dies oder jenes Andere ſein kann. (Vergl. Theor. Anm. zum § 99.)

Doch kehren wir von dieſen vorläufigen Betrachtungen wieder zur weiteren Beſchreibung der Generalbaßſchrift zurück.

§ VI.

II.) Wenn über einer und derſelben Baßnote mehre Signaturen nacheinander ſtehen, ſo bedeutet dies, wie man leicht erräth, daß die oberen Stimmen erſt diejenigen Intervalle angeben ſollen, welche den erſten Signaturen entſprechen, und dann die der folgenden. Demnach iſt Fig. 15*i* ſo zu verſtehen wie *k*, Fig. 16*i* ſo wie *k*.

§ VII.

Wie lang aber ein jeder von ſolchen mehren, auf einer und derſelben Baßnote anzugebenden Zuſammenklängen, dauern ſoll? — ob ein Viertel, — ein Achtel, eine ganze Note, u. ſ. w.? — (was die Ziffern an ſich ſelber nicht andeuten, weil ſie an ſich ſelbſt nichts Anderes vorſtellen als was Notenköpfe ohne Geltungsſtriche vorſtellen würden, — § II u. V), das muß der Leſer einer ſolchen Ziffernſchrift eben nach Umſtänden bemeſſen.

Er muß zuerſt darauf ſehen, ob die Baßnote, zu welcher mehre Zuſammenklänge nacheinander ange=

geben werden ſollen, ihrer rhythmiſchen Stellung und Gliederung zufolge, zunächſt in zwei, oder in drei Theile, in Hälften, oder in Drittheile zerfällt.

1.) Wenn über einer Baßnote, welche in rhythmiſcher Hinſicht zunächſt in zwei Theile (in Hälften) zerfällt, zwei Signaturen nebeneinander ſtehen, ſo liegt es, natürlicherweiſe, am nächſten, die erſte Signatur für die erſte Hälfte gelten zu laſſen, die zweite aber für die zweite; — und deßhalb ſind die in Fig. 17*i* und *k* unter der Baßnote ſtehenden zwei Ziffern ſo zu verſtehen wie die darübergeſetzten Noten.

Sind über einer ſolchen, zunächſt in Hälften zerfallenden Note, drei Zuſammenklänge chiffrirt, ſo pflegt man es ſo zu verſtehen, daß der erſte derſelben auf die Dauer der erſten Hälfte der Baßnote gilt, die zwei folgenden aber ſich in die zweite Hälfte gleichmäßig theilen. Fig. 18*i*.

Nach ähnlichen Grundſätzen verſtehen ſich vier Zuſammenklänge auf Einer ſolchen Baßnote ſo, daß jeder für den vierten Theil derſelben gilt; fünf Zuſammenklänge aber ſo, daß deren drei auf die drei erſten Viertheile fallen, die zwei übrigen aber auf das letzte: Fig. 19*i*, *k*, und 20*i*, *k* u. ſ. w.

2.) Sind zu einer Baßnote, welche zunächſt in Drittheile zerfällt, drei Zuſammenklänge angedeutet, ſo gilt jeder derſelben für ein Drittheil: Fig. 18*l*. — Zwei Zuſammenklänge über Einer ſolchen Note

theilt man ſo, wie bei Fig. 17*l* zu erſehen; vier oder fünf ſo, wie bei 19*l* und 20*l*, u. ſ. w.

Zuweilen bedient man ſich zwiſchen den Signaturen auch der Verlängerungspuncte, und legt ihnen hier ungefähr die nämliche Bedeutung bei, wie einem nach einer wirklichen Note geſetzten Puncte, z. B. Fig. 21.

Andere und nähere Beſtimmungen der Dauer mehrer über Eine Baßnote geſetzten Signaturen giebt es nicht, und kann es, der Natur der Ziffernſchrift nach, nicht wohl geben. So kann man z. B. den Satz 17*m* auf keine Weiſe unzweideutig und gemeinverſtändlich in Ziffern ausdrücken; noch viel weniger andere mehr zuſammengeſetzte Fälle, z. B. 18*m*, 19*m*, 20*m*, *n*.

§ VIII.

III.) Wenn nach einer Baßnote eine Pauſe folgt, und über dieſer letzteren Signaturen ſtehen, ſo bedeutet dies, daß während der Pauſe diejenigen Intervalle gegriffen werden ſollen, welche die über der Pauſe ſtehenden Signaturen andeuten würden, wenn an der Stelle der Pauſe die vorhergehende Baßnote noch fortwährte; oder, mit anderen Worten: die über eine Pauſe geſchriebenen Intervalle werden von der vorhergehenden Baßnote abgezählt. Demnach iſt Fig. 15*l* ſo zu verſtehen wie *m*, und 16*l* wie *m*.

§ IX.

IV.) In allen bis hier beſprochenen Fällen war die Bezifferung ſo gemeint, daß die durch die Signaturen

vorgeſtellten Töne entweder zugleich mit der Baßnote eintreten ſollten, auf welche ſich die Signaturen bezogen, wie in Fig. 1 bis 6, u. a. m., — oder zum Theil ſpäter, wie in Fig. 15 u. 16. Oder mit anderen Worten: die Signaturen bezogen ſich entweder auf die Baßnote, über welcher ſie ſtehen, oder auf die vorhergehende.

Es können aber auch Fälle kommen, wo man gern andeuten mögte, daß der durch die Signaturen vorgeſtellte Zuſammenklang ſchon früher eintreten ſoll, als die Baßnote, auf welche die Ziffern ſich beziehen, oder mit anderen Worten, wo es nöthig wird, die in den oberen Stimmen erklingen ſollenden Töne auch wohl durch Ziffern vorzuſtellen, welche ſich auf eine erſt nachfolgende Baßnote beziehen, auf eine Baßnote, welche ſelber erſt ſpäter eintritt als die durch die Ziffern vorzuſtellendeu Töne.

Wenn man z. B. den Satz Fig. 22*i* in Generalbaßmanier ſchreiben, und die in den oberen Stimmen gleich Anfangs, und ſchon während der Pauſe des Baſſes, anſchlagenden Töne durch Ziffern anzeigen will, ſo kann dies nur durch Ziffern geſchehen, die ſich auf die Baßnote d beziehen, welche doch ſelber erſt ſpäter eintritt als die durch ſolche Ziffern vorgeſtellten Töne. Um nun in ſolchen Fällen anzuzeigen, daß die durch die Signaturen vorgeſtellten Töne in den Oberſtimmen ſchon früher angeſchlagen werden ſollen, als die Baßnote, auf welche die Signaturen ſich beziehen, ſchreibt man dieſe letzteren zwar über die Baßnote, ſetzt aber, zum Zeichen, daß die durch die Signaturen vorgeſtell-

ten Töne nicht erſt zu dieſer Baßnote, ſondern ſchon früher angeſchlagen werden ſollen, einen, ſchräg aufwärts gerichteten, Diagonalſtrich / an die Stelle, wo das Anſchlagen der durch die folgenden Ziffern vorgeſtellten Intervalle geſchehen ſoll, wie bei *k*, wo der ſchräge Strich über der Pauſe anzeigt, daß die durch die Signaturen über dem Baßtone d angedeuteten Töne [g h f̄], ſchon während der Pauſe, über welcher der Diagonalſtrich ſteht, angegeben werden ſollen. — Nach gleichen Grundſätzen kann der Satz 23*i* auch ſo geſchrieben werden wie *k*, — und 24*i* wie *k*, — 25*i* wie *k*.

Etwas natürlicher und anſchaulicher wäre vielleicht die Schreibform 22*l*, 23*l*, 24*l*, 25*l*.

§. X.

V.) So wie die bisher beſprochenen Ziffern Noten oder Töne bedeuten, welche eine obere Stimme angeben ſoll, ſo hat man, um anzudeuten, daß eine oder mehre obere Stimmen keinen Ton angeben, daß ſie eine Zeitlang ſchweigen ſollen, das Nullzeichen eingeführt.

Mit Hilfe dieſes Zeichens kann alſo das Beiſpiel Fig. 26*i* in Generalbaßmanier ſo geſchrieben werden, wie bei *k*.

Sollen die oberen Stimmen aber eine längere Zeit hindurch ſchweigen, ſo deutet man, ſtatt fortgeſetzt überall Nullen über jede Baßnote zu ſetzen, das Schweigen der Oberſtimmen kürzer an durch die Chiffer *T.S.*, d. h. *Tasto solo*, welcher Ausdruck, von Ta-

ſteninſtrumenten entlehnt, bedeutet, daß blos der Baßton, die Baßtaſte allein, und keine höheren Töne dazu, angeſchlagen werden ſollen. — Als gleichbedeutend gebraucht man auch den Ausdruck *Unisono*, *Unis.*, *All' unisono*, d. h. einklängig, (worunter man jedoch zuweilen auch Das verſteht, daß die übrigen Stimmen in höheren Octaven mit der Baßſtimme fortſchreiten ſollen, im Einklang verjüngten Masſtabes.)

§ XI.

Die bisher beſchriebene Signaturenſchrift würde, wenn ſie überall ſo ausführlich ausgeübt werden ſollte, wie in den bisherigen Beiſpielen geſchehen, freilich keine Abkürzungsſchrift heißen können, da ſie in dieſer Geſtalt nicht ſelten vielmehr merklich umſtändlicher, weitläufiger und mühſamer ausfällt, als wenn man die oberen Stimmen vollſtändig in Noten ausſchriebe.

Sie iſt aber wirkliche Abbreviaturſchrift dadurch geworden, daß man folgende Erſparungen eingeführt.

§ XII.

1.) Da, fürs Erſte, die höheren Zählnamen der Intervalle nur Wiederholungen tieferer in kleinerem Masſtabe ſind, indem ſchon die Octave nur eine Wiederholung der Prime, die None eine bloſe Verjüngung der Secunde, die Decime nur eine höhere Terz iſt, u. ſ. w.; ſo konnte man leicht auf den Gedanken verfallen, zu Erſparung von Ziffern, die höheren und zum Theil zwei Ziffern erfodernden Intervallzahlen 8, 9, 10,

11, 12, u. ſ. w., gar nicht zu gebrauchen, ſondern an deren Stelle die einfacheren, 1, 2, 3, 4, 5, u. ſ. w., und überhaupt überall keine höhere als 7. Hiernach kann nun das Beiſpiel Fig. 10*k* mit wenigeren Ziffern ſo geſchrieben werden, wie bei *l*.

Nur in folgenden wenigen, eigenen Fällen macht man von höheren Ziffern Gebrauch.

a.) Man pflegt jedes harmoniefremde Intervall, welches eben auf der zweiten, (neunten, 16ten u. ſ. w.) Stufe vom Baßtone ſteht, nicht durch eine 2, ſondern durch 9 anzudeuten, wie in Fig. 27 und 28, (wo bei 27 die dem Vierklang F⁷ beigefügte große None $\bar{g}$ nicht durch eine Ziffer 2, ſondern durch 9 vorgeſtellt wird, — ſo wie in Fig. 28*k*, *l* im erſten Tacte die Ziffer 9 den der C-Dreiklangharmonie fremden Ton $\bar{a}$ andeutet, im folgenden Tacte den der G⁷-Harmonie nicht angehörenden Ton $\bar{a}$, im dritten Tacte den der C-Harmonie fremden Ton $\bar{f}$, im folgenden der C-Harmonie nicht eigenen Ton $\bar{d}$, u. ſ. w.) — indeß man in allen übrigen Fällen, wo der durch 2 oder 9 vorzuſtellende Ton ein wirkliches harmoniſches Intervall iſt, es bei der Ziffer 2 bewenden zu laſſen pflegt, (wie z. B. in Fig. 27½, wo bei *i* die Grundnote g der in dritter Verwechslung erſcheinenden Hauptvierklangharmonie G⁷ blos durch eine 2 vorgeſtellt wird, ſo wie bei *k* die Ziffer 2 die Grundquinte der G⁷-Harmonie vorſtellt, und bei *l* die Grundquinte g der C-Dreiklangharmonie.)

Jedes auf ebenerwähnte Art durch die Ziffer 9 vorgeſtellte Intervall wird in der Sprache der General-

baſſiſten auch mit dem Titel None belegt. (Es bedarf aber hoffentlich keiner Erinnerung, daß ſolche ſogenannte Nonen, welche bald Nebentöne zu dieſem, bald zu jenem Intervalle dieſer oder jener Harmonie ſind, etwas ganz Anderes ſind, als das, was wir unter dem Namen None verſtehen; wie dies ſchon aus dem, im § V Angemerkten hervorgeht.)

b.) In den ebenerwähnten Fällen pflegt man, wenn das durch 9 bezeichnete Intervall abwärts zur Prime oder Octave u. ſ. w. deſſelben Baßtones fortſchreitet, dieſe Prime oder Octave auch nicht durch 1, ſondern durch 8 vorzuſtellen. — Löſet das mit 9 bezeichnet geweſene Intervall ſich in eine Terz oder Decime jenes Baßtones auf, ſo bezeichnet man dieſelbe gewöhnlich nicht durch 3, ſondern durch 10. — Darum iſt in Fig. 28 bei *k* und *l* im erſten Tacte das $\bar{g}$ nicht durch 1, ſondern durch 8 angedeutet; und aus gleichem Grunde ſtehen im 2ten, 3ten und 4ten Tacte die Ziffern 8, — im 5ten Tact aber die Ziffer 10.

c.) Endlich bedient man ſich der höheren Ziffern überhaupt in allen Fällen, wo man glaubt, recht beſtimmt anzeigen zu müſſen, ob die Stimmen ſich auf-, oder abwärts bewegen ſollen. So gebraucht man z. B. um den Satz Fig. 29*i* in Ziffernſchrift darzuſtellen, gern die Ziffern 8 und 9, wie bei *k*, damit der Leſer recht unzweideutig erkenne, daß, von dem durch 7 angedeuteten Tone h, nicht abwärts, ſondern aufwärts zu $\bar{c}$ fortgeſchritten werden ſoll, und von dieſem $\bar{c}$ nicht herab, ſondern hinauf zu $\bar{d}$, u. ſ. w.

§ XIII.

2.) Eine zweite Erſparung bezweckt man dadurch, daß man einen Ton, welcher blos eine Verdoppelung des Baßtones iſt, in der Bezifferung gewöhnlich gar nicht andeutet, wie bei Fig. 10*m*, wo beim erſten Accorde das c̄ der dritten Stimme, als bloſe Verdoppelung des Baßtones c, durch keine Ziffer angezeigt iſt; eben ſo wenig das ā des zweiten, und beim 3ten Accorde das g der dritten Stimme, u. ſ. w.

§ XIV.

3.) In allen bisherigen Darſtellungen, z. B. Fig. 10*k* bis *m*, iſt jede Ziffer in die Zeile derjenigen Stimme geſchrieben, in welcher er vorkommen ſoll. Allein auch auf dieſe Ordnung verzichtet man, und ſchreibt, ohne ſolche Zeilen zu beobachten, die Ziffern ohne weiteres über die Baßnoten hin, wie bei *n*, — und zwar ſo, daß man nicht einmal die Ziffer desjenigen Intervalles, welches zu oberſt gehört werden ſoll, auch grade zu oberſt ſchreibt, und die in den Mittelſtimmen ertönen ſollenden in die Mitte: ſondern in anderer, oft ziemlich willkürlich gewählter Ordnung; — meiſt die höchſten Ziffern zu oberſt, die geringeren zu unterſt, wie bei *o*.

§ XV.

Wollen wir hier wieder einen Augenblick betrachtend verweilen, ſo bemerken wir leicht, daß die generalbaßmäßige Bezifferung durch die bis hier erwähnten Erſparungen und Abkürzungen zwar allerdings kürzer und gedrängter geworden, dabei aber auf der andern Seite

gar ſehr an Beſtimmtheit verloren hat; wie dies auch nicht wohl anders möglich iſt, indem ja auch jede andere, nur mit halben Worten und ſonſtigen Abkürzezeichen geſchriebene Schrift allemal unvollkommener iſt, als eine, worin Alles fein klar ausgeſchrieben ſteht.

Wir wollen dieſe, aus den bisher erwähnten Ziffernerſparungen entſpringenden Unbeſtimmtheiten aufzählen.

a.) Gleich der im § XII bei 1.) erwähnte Umſtand, daß die Tonhöhe, in welcher jedes Intervall ausgeführt werden ſoll, nicht mehr durch die Größe der Ziffer angedeutet wird, indem z. B. die Ziffer 3 ſowohl zur Bezeichnung eines Tones dient, welcher nur auf der dritten Stufe vom Baßtone ſteht, als auch zur Bezeichnung eines um zehn Stufen höheren — gleich dieſer Umſtand iſt ſchon die Quelle nicht unerheblicher Unbeſtimmtheit; indem man z. B. die zwei erſten Bezifferungen bei 10*o* ebenſowohl ſo verſtehen kann, wie bei *i*, wo die Oberſtimme von $\bar{g}$ zu $\bar{f}$ ſchreitet, als auch ſo wie bei *q*, wo ſie von $\bar{g}$ zu $\bar{\bar{f}}$ aufſpringt.

b.) Noch bedeutendere Zweideutigkeiten entſpringen aus dem im § XIV erwähnten Umſtande: denn dadurch bleibt es, bei mehren übereinander ſtehenden Ziffern, ganz unbeſtimmt,

α. ob der durch die Eine derſelben vorgeſtellte Ton in einer höheren Stimme vorkommen ſolle, als der durch die andere Ziffer vorgeſtellte, oder in einer tieferen; und Fig. 3*i* kann ebenſowohl ſo verſtanden

werden wie bei *k*, als ſo wie bei *l*, oder *m*, oder *n*.

β. Es bleibt ferner unbeſtimmt, ob dieſe oder jene Stimme von dieſem oder jenem Intervalle des einen Zuſammenklanges, zu dieſem oder ob ſie zu jenem des folgenden ſchreiten ſoll; und Fig. 30*i* kann daher entweder ſo ausgeführt werden, daß beim erſten Harmonieſchritte die Oberſtimme von $\bar{\bar{c}}$ zu $\bar{\bar{a}}$ aufſpringt, die Mittelſtimme aber von $\bar{g}$ zu $\bar{f}$ herabſchreitet, wie bei *k*, oder aber ſo wie bei *l*, wo Erſtere von $\bar{\bar{e}}$ zu $\bar{\bar{f}}$ ſchreitet, Letztere aber von $\bar{\bar{g}}$ zu $\bar{a}$. — Eben ſo kann man, den Generalbaßziffern nach, Fig. 15*i* ebenſowohl ſo ausführen wie bei *m*, als auch wie bei *n*.

γ. Noch mehr! Es bleibt dem Ausführer ſogar überlaſſen, die durch die Signaturen angedeuteten Zuſammenklänge entweder vielſtimmig, oder wenigſtimmig zu greifen, oder mit andern Worten, die Harmonie entweder durch mehre, oder durch wenigere Oberſtimmen ausführen zu laſſen, z. B Fig. 10*o* entweder vierſtimmig, wie bei 10*i*, oder fünfſtimmig, wie bei *u*, oder dreiſtimmig, wie bei *v* oder *w*, u. ſ. w. — und alſo bald häufige Verdoppelungen anzubringen, wie bei *u*, bald Auslaſſungen, wie bei *w*.

δ. Ja, in vielen Fällen bleibt es ihm auch anheimgeſtellt, eine Stimme, je nach Belieben oder Erfodernis, entweder ruhen, oder fortſchreiten zu laſſen, und z. B. Fig. 30*m* entweder ſo auszuführen wie bei *n*, oder auch ſo wie bei *o*.

ε. Wenn man alles vorſtehend Angemerkte zuſammennimmt, ſo ſieht man wohl, daß die Generalbaßſchrift die ganze Stimmenführung un-

beſtimmt läßt. (Die geringfügige Ausnahme, von der wir oben im § 12 bei *c.*) geſprochen, iſt nicht in Betracht zu ziehen.) Die ganze Sorge für die Anordnung, Vertheilung und Führung der Stimmen bleibt alſo demjenigen überlaſſen, welcher eine ſolche Generalbaßſtimme auszuführen hat.

Die Signaturenſchrift iſt daher nur für diejenigen gemacht, welchen die Geſetze der Stimmenführung bekannt ſind; und man muß z. B. das Verbot der Quinten- und Octavenparallelen, und das Abwärtsſtreben der Hauptſeptime, kennen, um zu wiſſen, daß man den Satz Fig. 10*o* nicht ſo ausführen darf wie bei *x*; — und eben ſo muß man aus der Lehre von der Fortſchreitung harmoniſcher Töne wiſſen, daß man Fig. 15*i* nicht ſo ausführen ſoll wie bei *n*.

Doch kehren wir wieder zu unſerm eigentlichen Gegenſtande, zur Fortſetzung der Erklärung der Signaturen, zurück.

§. XVI.

4.) Wieder eine weitere Erſparung hat man dadurch eingeführt, daß man übereinkam, manche Ziffern in manchen Fällen als ſich von ſelbſt verſtehend anzuſehen, ohne daß es nöthig ſei, ſie hinzuſchreiben. Nämlich:

a.) Wenn über einer Baßnote gar keine Ziffer ſteht, ſo ſoll dies eben ſo viel bedeuten, als wären die Ziffern $\frac{5}{3}$ darüber geſetzt; und Fig. 3*o* heißt demnach in der Generalbaßſprache ganz eben ſo viel wie *i*.

So wie bei einer ganz unbezifferten Baßnote ſich 3 und 5 von ſelber verſtehen, ſo verſteht ſich bei einer ſolchen über welche zum Ueberfluß etwa eine 3 geſetzt iſt, die 5 von ſelbſt, — und umgekehrt, bei der 5 die 3; — ſo daß alſo auch Fig. 3*p* und *q* nichts Anderes bedeuten, als *i* oder *o*, — Fig. 6*l* ſo viel wie *k*.

b.) Bei einer blos mit 7 ſignirten Note werden ebenfalls 3 und 5 als ſich von ſelbſt verſtehend angeſehen, und Fig. 2*l* bedeutet daher eben ſo viel wie *i*; d. h. der aus Baßton, Terz, Quinte, und Septime beſtehende Zuſammenklang wird nicht mit all dieſen Ziffern ſignirt, ſondern nur mit der Ziffer 7, und ebendaher wird er auch, in der Sprache der Generalbaſſiſten, nicht Terzquintſeptaccord, ſondern nur Septaccord genannt.

Eben ſo verſteht ſich bei der Bezeichnung $\substack{7\\5}$ die 3 von ſelbſt, ſo wie die 5 bei $\substack{7\\3}$; ſo daß alſo auch Fig. 2*m* und *n* nichts Anderes bedeuten, als *i* oder *l*.

c.) Auch bei einer allein mit der Ziffer 9 ſignirten Baßnote verſtehen ſich 3 und 5 von ſelber, und eben ſo auch bei der Bezifferung $\substack{9\\7}$.

Eben ſo wird bei $\substack{9\\5}$ und $\substack{9\\7\\5}$ die 3 als ſich von ſelbſt verſtehend angeſehen, — und ſo auch die 5 bei der Bezifferung $\substack{9\\3}$, oder $\substack{9\\7\\3}$.

d) Bei einer blos mit 6 bezifferten Baßnote wird 3 ſtillſchweigend mitverſtanden, ſo daß die Bezifferung 6 eben ſo viel bedeutet wie $\substack{6\\3}$, und der aus Baßton, Terz, und Sexte beſtehende Zuſammenklang nicht Terz-

ſextaccord, ſondern nur Sextaccord genannt wird. (Vergl. m. Theor. 1. Bd. § 65.)

e.) Bei $^{6}_{5}$ wird ebenfalls 3 mitverſtanden: (Quintſextaccord).

f.) Bei $^{4}_{3}$ verſteht ſich ſtillſchweigend auch 6: (Terzquartaccord).

g.) Bei 2 verſtehen ſich 4 und 6: (Secundenaccord).

Uebrigens bilde man ſich auch hier wieder nicht ein, jeder Zuſammenklang, welcher z. B. durch die Generalbaßziffer 6 oder $^{6}_{3}$ vorgeſtellt wird und deshalb in der Generalbaßſprache freilich allemal ein Sextaccord heißt, ſei darum auch allemal eine Dreiklangharmonie in erſter Verwechslung, oder ein durch die Ziffern $^{4}_{3}$ bezeichneter allemal ein Vierklang in zweiter Verwechslung, u. dgl. Das Gegentheil erſieht man ſehr leicht aus Fig. 31, wo der mit $^{6}_{3}$ ſignirte ſogenannte Sextaccord keineswegs die weiche *a*-Dreiklangharmonie in erſter Verwechslung iſt. Vgl. § V.)

Dem von *a.*) bis *g.*) Geſagten zufolge kann nun der Satz Fig. 10*i* in Generalbaßmanier kurz ſo chiffrirt werden, wie bei *p.*

§ XVII.

h.) Wenn eine und dieſelbe Baßnote zwei-, oder mehrmal nacheinander ertönt, und zu derſelben auch in den Oberſtimmen jedesmal dieſelben Intervalle erklingen

ſollen, ſo braucht man die Signatur nur das Erſtemal über die Note zu ſetzen, welche dann auch für die darauf folgende Wiederholung derſelben Baßnote, und ſo lange gilt, bis wieder andere Signaturen auftreten. Darum heißt alſo Fig. 32 bei *k* Ebendaſſelbe, wie bei *i*, indem über der zweiten Baßnote die Ziffern $\frac{6}{4}$ ſich als noch fortwährend von ſelbſt verſtehen, und eben ſo über der vierten Baßnote die Ziffer 7.

§ XVIII.

i.) Es wird jedoch nicht ſelten nöthig, Ziffern, welche ſich ſonſt von ſelber verſtehen würden, doch wirklich zu ſchreiben. Dies iſt

α. fürs Erſte alsdann der Fall, wenn das einer ſolchen Ziffer entſprechende Intervall anders genommen werden ſoll, als es in der Vorzeichnung liegt, wo es dann nöthig wird, die ſich ſonſt von ſelber verſtehende Ziffer dennoch ausdrücklich hinzuſchreiben, nur um das erfoderliche Verſetzungszeichen davor ſetzen zu können. Z. B. wenn man in einem Tonſtücke, worin Nichts vorgezeichnet iſt, den Zuſammenklang [II, $\bar{a}$is, $\bar{f}$is] generalbaßmäßig zeichnen will, muß man über die Baßnote die, ſonſt von ſelbſt zu verſtehenden Ziffern $\frac{5}{3}$, blos darum hinſchreiben, um Erhöhungszeichen davor anbringen zu können: Fig. 4*k*. — Aehnliches findet man in Fig. 5*k*, 6*k*, *l*.

Doch auch hierin hat man noch ein Erſparnis einzuführen gewußt. Man hat nämlich angenommen, daß auch ſelbſt in dem vorerwähnten Falle die Ziffer 3, die Terz des Baßtones, nicht geſchrieben zu werden brauche, ſondern ſtatt deſſen nur das Verſetzungszeichen

allein, ſo daß man z. B. ſtatt ♭3, ♯3, oder ♮3, nur das Zeichen ♭, oder ♯ oder ♮ allein über die Baßnote ſetzt. Auf dieſe Art kann z. B. in einem Stücke, worin Nichts vorgezeichnet iſt, der Zuſammenklang [H dis fis], ſtatt ſo wie bei 4*k*, etwas kürzer ſo geſchrieben werden, wie bei *l*, — und der Accord [c es as], ſtatt wie bei 5*k*, kürzer ſo, wie bei *l*.

β. Ein zweiter Fall, wo es, wenn auch nicht nöthig, doch der Beſtimmtheit zu liebe rathſam iſt, ſolche ſonſt von ſelbſt zu verſtehende Ziffern dennoch hinzuſchreiben, tritt alsdann ein, wenn die Regeln von dem Vonſelbſtverſtehen mancher Ziffern gleichſam miteinander in Colliſion kommen.

Soll z. B. der Satz Fig. 15*k* generalbaßmäßig chiffrirt werden, ſo kann dies auf keine andere Art geſchehen, als indem man die Ziffern $\frac{5}{3}$, welche ſich zwar in anderen Fällen von ſelbſt verſtehen würden, hier wirklich hinſchreibt, weil auf keine andere Art angezeigt werden kann, daß auf derſelben Baßnote c, nach dem Quartſextaccorde [c f a] der Dreiklang [c e g] folgen ſoll. — Aus gleichem Grunde muß auch in Fig. 30 über der dritten Baßnote c̄ die Zifferung $\frac{5}{3}$ ſtehen. — Aus ähnlichem Grunde kann auch Fig. 16*k* nicht gut anders in Ziffern ausgedrückt werden, als ſo wie bei *i*. Zwar könnte es auch ſo geſchehen wie bei *n*, wo die Zifferung $\frac{6}{4}$ ſeitwärts, nicht grade über, ſondern erſt neben und nach der Baßnote ſteht, zum Zeichen, daß die Töne $\frac{6}{4}$ erſt ſpäter angeſchlagen werden ſollen; allein unzweideutiger und ſicherer ziffert man doch allemal ſo wie bei *i*.

§. XIX.

5.) Ferner liegt eine Zeichenerſparung auch noch in Folgendem.

Es trifft ſich häufig, daß, bei zwei aufeinanderfolgenden, wenn gleich verſchiedenen Zuſammenklängen, doch ein, oder mehre Töne ſowohl im erſten als im zweiten Zuſammenklange liegen, wie z. B. in Fig. 33*i*, wo der Ton c̄ im erſten, im 2ten, und im 3ten Zuſammenklange vorkommt, — der Ton d im 2ten, 3ten, und 4ten. — In ſolchen Fällen bedient man ſich, um einen ſolchen, den beiden Zuſammenklängen gemeinſchaftlichen Ton beim zweiten Zuſammenklange zu bezeichnen, nicht, wie bei *k*, jedesmal einer Ziffer, ſondern wenn der Ton beim vorigen Zuſammenklange durch eine Signatur vorgeſtellt worden war, ſo ſetzt man beim folgenden, ſtatt einer neuen Ziffer, auch wohl einen wagerechten oder Horizontalſtrich (—) grade der Signatur, welche im erſten Zuſammenklange dieſen Ton vorgeſtellt hatte, gegenüber; und demnach kann man den Satz 33*i*, ſtatt ſo wie bei *k*, auch blos ſo wie bei *l* chiffriren, — Fig. 34*i* kurzweg wie bei *k*, — auch Fig. 28*i* ſo wie bei *l*, — und Fig. 31 ſo wie *l*, — Fig. 14½*i* wie *k*.

§. XX.

6.) Man findet endlich nicht ſelten, daß ſolche Stellen der Baßſtimme, aus welchen die dazu gehörigen Zuſammenklänge ſich leicht von ſelbſt errathen laſſen, gar nicht beziffert werden, z. B. Fig. 34 nur ſo wie bei *l*; — und auf ähnliche Art ſchreibt man auch, ſtatt 35*i*, kürzer ſo wie bei *k*, indem man auch hier annimmt, der Leſer könne es leicht von ſelbſt verſtehen,

daß die C=Dreiklangharmonie während der erſten vier Achtelnoten fortwähre, und die G^7=Harmonie während der vier folgenden, u. ſ. w.

§ XXI.

Ich habe bis hierher die Generalbaßſchrift ſo beſchrieben, wie ſie am allgemeinſten gebräuchlich iſt.

Manche Muſiker weichen aber in manchen Stücken von dieſer Schreibart ab, ſo, daß nicht ſelten ein und daſſelbe Zeichen bei verſchiedenen Schriftſtellern verſchiedene Dinge bedeutet, und eine und dieſelbe Sache von verſchiedenen Schreibern durch verſchiedene Zeichen angezeigt wird; durch welches alles die Ziffernſchrift, wenn nicht vervollkommnet, doch verwirrter geworden iſt.

Um aber die Zifferbäſſe dieſer Schriftſteller doch auch leſen zu können, wollen wir dieſe *variantes lectiones* nun ebenfalls kennen lernen.

Verſchiedene Muſiker ſetzen die chromatiſchen Zeichen, ♯, ♭, ♮, ×, 𝄫, ſtatt vor die Ziffer, lieber nach derſelben, und ſchreiben demnach 4*m*, ſtatt *l*, — 5*m*, ſtatt *l*, — 6*m*, ſtatt *l*.

Andere finden es kürzer, die chromatiſchen Erhöhungen, ſtatt durch ♯ oder ×, vielmehr dadurch anzudeuten, daß ſie die Ziffern ein=, oder zweimal durchſtreichen; und ſomit würde denn Fig. 4*n* ebendas bedeuten wie *l*.

Wieder Andere hingegen geben dem durch eine Ziffer gezogenen Striche die Bedeutung eines Erniederungszeichens, z. B. Fig. 5*n* ſtatt *l*.

Noch Andere ſind auf die wunderliche Idee gerathen, jede Ziffer 5, welche gegen den Baßton eine **kleine** oder ſogenannte verminderte Quinte bildet, mit einem ♭ zu verſehen, und ſchreiben daher Fig. 6 *n* ſo wie bei *o*.

Dahingegen haben wieder Andere für gut gefunden, zur Bezeichnung einer ſolchen kleinen Quinte den Bogen ⌒ oder auch das Zeichen /\ zu gebrauchen; z. B. Fig. 7 *i*.

Eben dieſen Bogen gebrauchen aber wieder Andere, um ganz andere Dinge anzuzeigen, und zwar entweder, daß irgend ein Intervall des Accordes, über welchem der Bogen ſteht, ausgelaſſen werden ſolle, z. B. Fig. 7 *k*, — oder daß das Intervall, worüber er ſteht, ein durchgehender Ton, oder ein Vorhalt ſei, Fig. 7 *l*, *m*, — oder daß die alſo bezeichnete Stelle nur dreiſtimmig ausgeführt werden ſolle, wie bei *n*.

Ferner findet man, ſtatt des Diagonalſtriches /, zuweilen das Zeichen 0, oder ∪, oder auch ∿∿ gebraucht, ſo daß alſo, ſtatt Fig. 36 *i*, ſo geſchrieben wird, wie bei *k*, *l*, *m*.

Manche gebrauchen auch, ſtatt der Punkte, waagerechte Striche (–), und ſchreiben daher, ſtatt Fig. 21 *i*, lieber ſo, wie bei *k*.

Daß durch all dieſe Verſchiedenheiten die Generalbaßſchrift nur immer noch zweideutiger und unzuverläſſiger wird, kann man nur beklagen.

Zweite Abtheilung.

Anwendung der Generalbaßſchrift.

---

§. XXII.

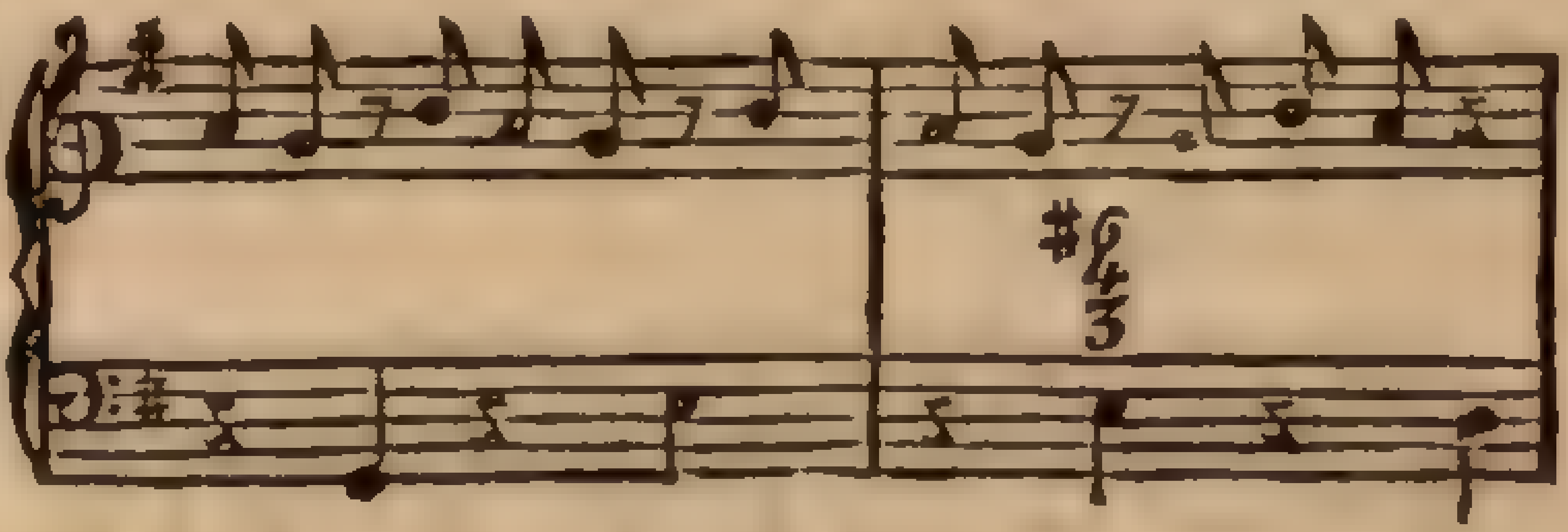
Nachdem wir bis hierher die Bedeutung der Generalbaß-Signaturen kennen gelernt, bleibt uns über den practiſchen Nutzen und Gebrauch derſelben, Folgendes zu ſagen übrig.

Die Generalbaßſchrift iſt, fürs Erſte, ein dienſames Mittel, zu einem Tonſtücke, oder zu einzelnen Theilen deſſelben, z. B. zu einer Choralmelodie, einem Solfeggio, zu Recitativen u. dgl, zuweilen, ſtatt ſonſtiger Inſtrumentalbegleitung, blos eine bezifferte Baßſtimme zu ſchreiben. Zu dieſem Gebrauche iſt dieſe Schreibweiſe, als Abbreviaturſchrift, ohne Anſtand von ganz practiſchem Nutzen, in ſo weit, als nur von einer ſehr einfachen, blos aus anzuſchlagenden Accorden beſtehenden, Begleitung die Rede iſt, welche ſich in den meiſten Fällen leichter und kürzer durch ein Paar Generalbaßſignaturen, als durch ausgeſetzte Noten andeuten und, von demjenigen, der die

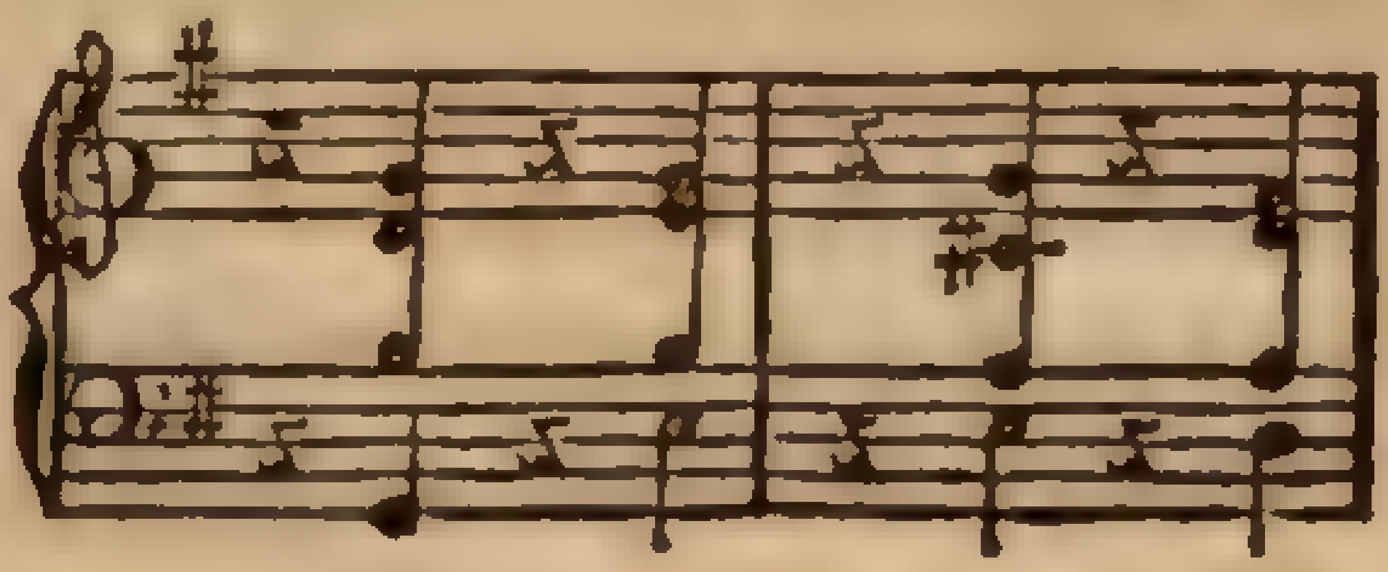
Generalbaßſchrift nun einmal verſteht, ſich auch eben ſo leicht leſen und mitunter ſelbſt noch leichter überſchauen läßt, als in vollen Noten ausgeſchriebene Accorde. Dies iſt z. B. der Fall im ſogenannten trockenen, d. h. blos durch angeſchlagene Accorde eines Pianoforte, oder (wie zuweilen in der italieniſchen Oper) eines Violoncells, oder ſonſtigen Inſtrumentes, begleiteten Recitative, *recitativo secco;* in welcher Gattung z. B. folgende Baßſtimme:

Singſtimme.

Generalbaßſtimme.



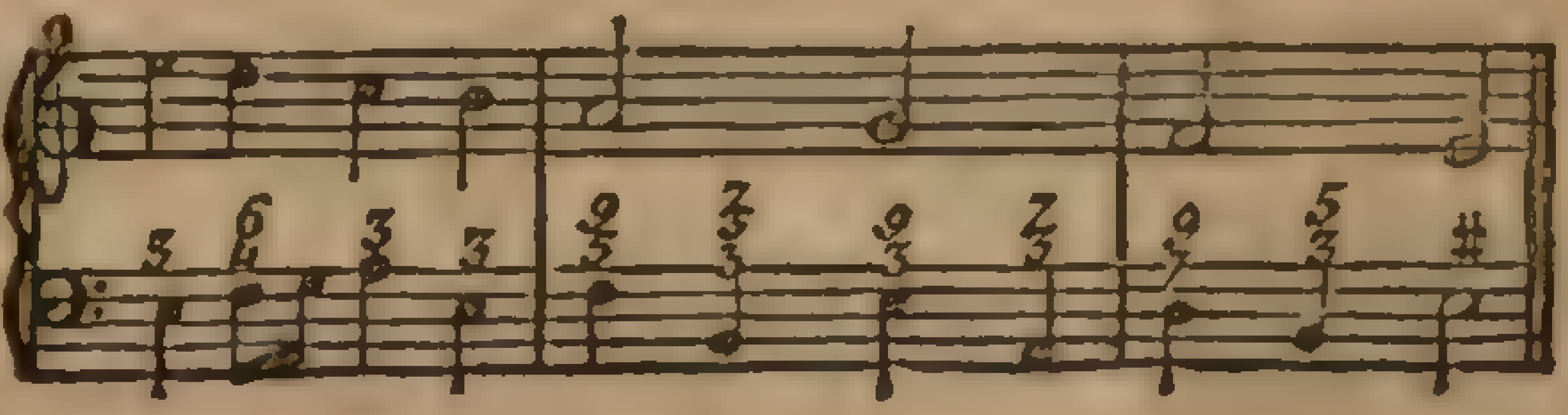
nicht allein leicht zu leſen iſt, ſondern zugleich nebenbei den Vortheil darbietet, daß eine ſolche, nur eine einzige Zeile erfodernde Generalbaßſtimme nach Belieben ſowohl auf dem Pianoforte, als auch auf einem anderen Inſtrumente ausgeführt werden kann, z. B. auf dem Violoncell, der Harfe, allenfalls auf der Guitarre, u. dgl.; — z. B. auf dem Pianoforte, auf der Harfe, oder auf der Orgel folgendermaßen:



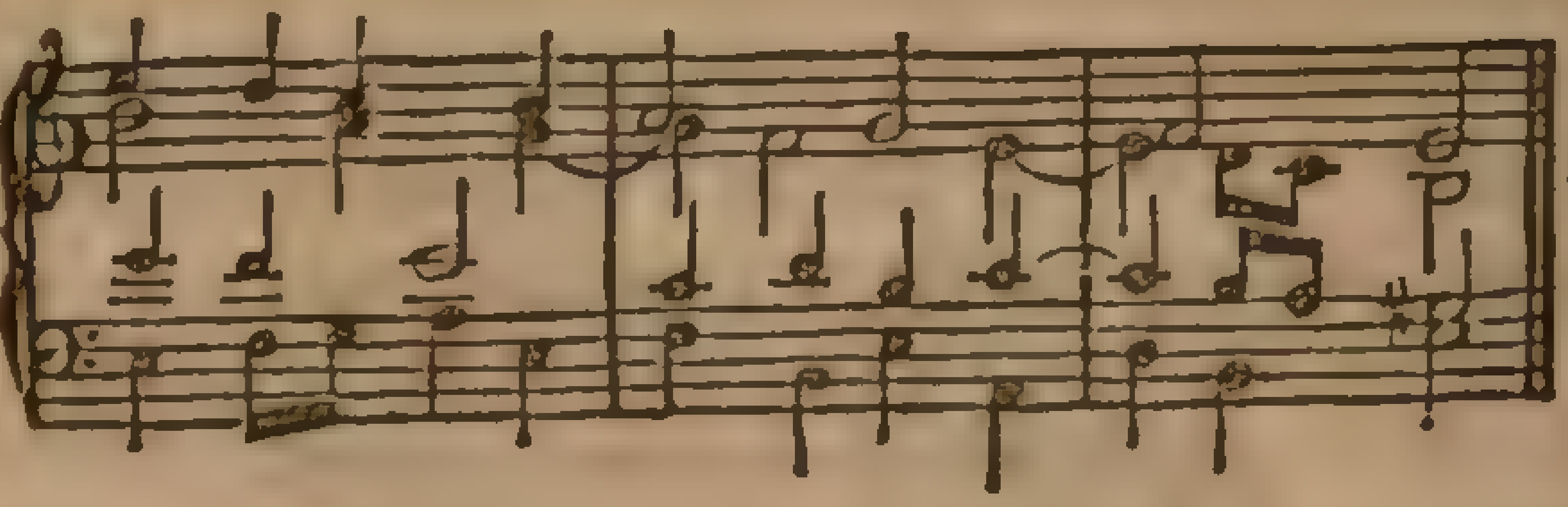
auf dem Violoncell:

auf der Guitarre:

Und eben ſo mag man es in manchen Fällen leichter und bequemer für den Schreiber und den Leſer finden, eine einfache Melodie, z. B. eine Choralmelodie, oder etwa ein Solfeggio u. dgl. folgendermaßen zu ſchreiben:



als in ausgeſetzten Noten:



Vogler.

(wiewohl freilich auch hier wenigſtens der großen Mehrzahl von Leſern und Spielern wirkliche Noten ohne Vergleich willkommener ſein würden, als Generalbaßſignaturen, wär es auch nur darum, weil Ziffern jedenfalls wenigſtens weit weniger anſchaulich ſind als Noten.)

§. XXIII.

Ein zweiter, in mancher Hinſicht ſehr beachtenswerther Nutzen der Generalbaßſchrift beſteht darin, daß, wenn in einer Partitur die Baßſtimme generalbaßmäßig beziffert iſt, wie dieſes hauptſächlich in Kirchenmuſikſtücken gebräuchlich iſt, ſolche Bezifferung beim Partiturleſen und Partiturſpielen das Verſtändniß des Harmonieengewebes oft gar ſehr erleichtert, indem eine Baßzeile mit unmittelbar darüber gezeichneten Generalbaßſignaturen meiſtentheils leichter ſchnell zu überſehen iſt, als eine Geſammtheit vieler, in vielen Notenzeilen hoch über einander gebaueter, in vielfältig verſchiedenen Schlüſſeln zu leſender Sing- und Inſtrumentalſtimmen. Sie gewährt alſo hier ungefähr dieſelbe Erleichterung, welche es gewährt, wenn unter der vollen Partitur zugleich auch ein Clavierauszug geſetzt iſt: nämlich nicht allein den, daß derjenige, welcher mit der Generalbaßziffernſchrift einmal vertraut iſt, dieſe Ziffern, erſcheinen ſie anders nicht gar zu zahlreich und unüberſchaulich auf einander gehäuft, leichter als die volle Partitur überſchauen und etwa eine Singſtimme danach accompagniren kann, — ſondern die Generalbaßſignaturen können gar manchesmal auch dadurch nützlich werden, daß ſie verhindern, daß der Aufmerkſamkeit des Partiturſpielers, — des Dirigenten bei der Probe — oder ſonſt des Leſers, nicht etwa ein unerwarteter Leitton, oder ſonſt ein entſcheidendes Intervall, unbemerkt entſchlüpfe, welches vielleicht in einem unwichtig ſcheinenden Blasinſtrumente, in einem ungewöhnlichen Schlüſſel, oder ſonſt wo verſteckt liegt, wo man es nicht gleich geſucht hätte. — (Dieſe Nützlichkeit ſol-

chen Gebrauches an ſich iſt ſo einleuchtend, daß man ſich ſchier wundern darf, warum er nicht eben ſo gut auch in der profanen Muſik Aufnahme findet.)

In wiefern es freilich zweckmäßig und vernünftig iſt, **bei Aufführungen** vollſtimmiger Muſikſtücke, neben der vollſtändigen Inſtrumentation auch noch die Generalbaßziffern von einem Generalbaßſpieler, auf der Orgel oder ſonſt, **mit abſpielen zu laſſen**, iſt eine andere Frage, welche weiter unten (in der **dritten Abtheilung**) erörtert werden wird.

§. XXIV.

Ein **dritter**, wirklicher Nutzen der Generalbaßſchrift beſteht aber darin, daß ſie oft gar dienlich iſt, einen muſikaliſchen Satz in der Geſchwindigkeit flüchtig zu ſkizziren, welches zuweilen durch Ziffern kürzer geſchehen kann, als durch gewöhnliche Noten. — Ja, zu ſolchem Zwecke kann man zuweilen eine Reihe von Zuſammenklängen ſogar ganz ohne Notenlinien und Notenpapier aufzeichnen, indem man, ſtatt der Baßnoten, blos Buchſtaben ſetzt. So können z. B., mittelſt ſolcher Geſchwindſchrift, die Zuſammenklänge von Fig. 40, 41 und 42 folgendermaßen ſkizzirt werden:

Fig. 40i) E (♯) | F (♯6 5) | E (♯) | 40k) E (♯) | E (6 4) F (♯6 5) | E (6 4) (7 ♯) |

Fig. 41.) c (♭) H (♭7) c (♭) A (♭7 ♭5) As (— —) As (6 ♭4) As (♭7 ♭5 —) As (— — 3) | Des (♭5)

Fig. 42.) $\begin{matrix} 6 & 7 & 8 & | & 9 & 8 & 7 & 6 & | & = & 5 & | \\ 4 & 5 & 6 & | & 7 & 6 & 5 & 4 & | & — & 3 & | \\ c & & & & & & & & & & & \end{matrix}$

§ XXV.

Noch eine weitere Art von Nützlichkeit (um deren Willen ich hauptſächlich in meiner Theorie der Tonſetzkunſt der Ziffernſchrift Erwähnung gethan), beſteht darin, daß ſie geeignet iſt, zum Behufe contrapunctiſcher Uebungen gebraucht zu werden.*)

Dieſe Brauchbarkeit beruht nämlich eben auf dem Umſtande, daß ihre Chiffern überall nur andeuten, welche Töne überhaupt in den übrigen Stimmen vorkommen; alſo überall nur Noten, nicht aber zunächſt die dabei ſtatt findenden Grundharmonieen; und daß dabei die ganze Anordnung und Führung der übrigen Stimmen der Selbſtthätigkeit des Leſers überlaſſen bleibt. (§ V, XV.)

Man kann deshalb zur Uebung irgend ein mit Generalbaßſignaturen verſehenes Exempel vornehmen, etwa Fig. 43, daraus eine der oberen Stimmen wegwerfen, um ſie dann nach Anleitung der Signaturen wieder zu ergänzen.

Oder man wirft mehre, — endlich auch alle Oberſtimmen weg, ſo daß nur die bezifferte Baßſtimme allein übrig bleibt, aus welcher man dann bald einen zwei-, bald drei-, vier-, oder mehrſtimmigen Satz bildet.

Mehre Beiſpiele zu ähnlichen Uebungen anzuführen, umgehe ich, indem jede Generalbaßſtimme, welche Jeder ſich leicht verſchaffen kann, als Aufgabe dieſer Art be-

*) Siehe die Vorrede.

nutzt werden kann. Vorzüglich empfehlenswerth ſind aber zu dieſem Gebrauche ſolche Partituren guter Tonſetzer, deren Baßſtimme generalbaßmäßig ſignirt iſt; weil man, nachdem man einen ſolchen Zifferbaß in Stimmen ausgeführt hat, dieſe Ausführung hernach mit der Stimmenführung in der Partitur vergleichen kann, welche letztere dann gewiſſermaſen als belehrende Correction des Uebungsexempels dient. — Zu ähnlichem Gebrauche können die in jeder beliebigen Anleitung zum Generalbaßſpielen gegebenen Beiſpiele dienen.

Bald wird man es auf dieſe Weiſe dahin bringen, eine ſignirte Baßſtimme vor ſich aufs Clavier zu legen und, vom Blatte weg, zwei-, drei-, oder mehrſtimmig zu ſpielen, oder, wie man es nennt: — Generalbaß zu ſpielen.

Am Ende kann man es auch wohl verſuchen, die bezifferte Stimme, allenfalls um eine oder zwei Octaven höher verſetzt, zur Mittel-, oder Oberſtimme zu machen, ſo daß die durch die Signaturen angezeigten Töne den übrigen, bald höheren, bald tieferen, Stimmen in den Mund gelegt werden. So kann man z. B. die bezifferte Stimme Fig. 44 als Oberſtimme in einen vierſtimmigen Satz wie Fig. 46 verflechten, welcher die Zuſammenklänge enthält, welche durch jene Bezifferung angedeutet werden. — Eben ſo kann man Fig. 45 als Mittelſtimme behandeln, wie bei Fig. 46, u. dergl.

Dritte Abtheilung.

Ueber das Generalbaßſpielen bei der Aufführung vollſtimmiger Muſiken. *)

§. XXVI.

Es iſt, vornehmlich unter den Kirchen-Componiſten, ein altchriſtlöbliches Herkommen, die Inſtrumentalbaßſtimme ihrer Compoſitionen generalbaßmäßig zu beziffern.

Dieſes Beziffern bietet, wie bereits vorſtehend, (§. XXII — XXV) erwähnt, allerdings manchen practiſchen Nutzen dar.

Minder zweckmäßig, als zu den dort erwähnten Beſtimmungen, iſt aber ein anderer Gebrauch, den man

*) Schon im Jahr 1813 war von mir eine, die hier niedergelegten Ideen ausſprechende Abhandlung in der Leipz. allgem. muſikal. Zeitg. Seite 105 u. ff. erſchienen; und zehn Jahre ſpäter gefiel es einem andern Mitarbeiter eben jener Zeitung, die von mir gewagten Anſichten treulich als die ſeinigen, drucken zu laſſen: Jahrgang 1822 derſelben Zeitung, Nr. 42, S. 677 u. ff.

von der Generalbaßſchrift zu machen pflegt, darin beſtehend, daß man zu einer an ſich vollſtändigen mehrſtimmigen Compoſition, z. B. zu einer Miſſa, zu einem Oratorium u. dgl., auch noch eine eigene bezifferte Baßſtimme, (Generalbaßſtimme,) ſchreibt, um ſie, bei der Aufführung, von einem Generalbaßſpieler, etwa auf dem Pianoforte oder auf der Orgel, neben den andern Stimmen mit abſpielen zu laſſen, welches denn vorzüglich bei Muſikaufführungen in der Kirche wirklich zu geſchehen pflegt, und von gar Vielen, wenn auch nicht für etwas Nothwendiges, wenigſtens für etwas zur Sache Gehöriges und der guten Wirkung Zuträgliches gehalten zu werden pflegt. —

Man wird mich vielleicht einen Orgelfeind ſchelten, wenn ich behaupte, daß dieſe Art von Orgelbegleitung dem Effecte der Aufführung gradezu ſchadet; und doch kann ich redlich betheuern, daß es nicht leicht einen wärmern Verehrer dieſes vielſeitigen Tonwerkzeuges geben mag, als ich es bin. Aber grade je höher ich den eigenthümlichen Werth der Orgel ſchätze, deſto ärger verdrießt es mich, ſie ſo häufig zu einer Art von Dienſt erniedrigt zu ſehen, in welchem ſie ohne Vergleich mehr ſchaden muß, als zu nützen vermag.

Dies Letztere iſt es, was ich durch Gegenwärtiges begreiflich machen mögte.

Es wird einleuchtend werden, ſobald man nur unbefangen bedenken will, daß die Generalbaßſchrift, welche ihrer Weſenheit nichts anderes iſt als eine Abbreviaturſchrift mittels Ziffern und anderer Zeichen ſtatt Noten,

eben darum auch nur ein unvollkommeneres Mittel iſt, dem Generalbaßſpieler das, was er ſpielen ſoll, ſo anzuzeigen, daß es zu den andern Stimmen gehörig paßt.

§ XXVII.

Die Generalbaßziffernſchrift iſt im Mittelalter, in eben der Epoche entſtanden *), wo das Abbreviren auch in der Sprachſchrift ſo häufig vorkam, und durchgehends ſo ganz gewöhnlich war, daß es ſogar auch in die Druckſchrift herübergezogen wurde. Damal, wo ſich unſere Muſik noch in der Kindheit befand, als es blos darauf ankam, zu einer höchſt einfachen und langſamen Choralmelodie, eine eben ſo einfache harmoniſche Begleitung auf der Orgel, und ohne Hinzutritt einer figurirten, vielſtimmigen Vocal- und Inſtrumentalmuſik zu ſpielen, — da konnte eine ſolche abbrevirte Schreibart wohl genügen, da konnten ein Paar Ziffern, als bloſe Denkzeichen, wohl ihren Zweck erfüllen, dem Organiſten das Wenige, was bei einer ſolchen Begleitung zu bemerken war, zu ſagen. — So wie aber die Muſik ſich mehr auszubilden anfing und complicirter wurde, da bildete ſich zwar zugleich mit ihr auch die Bezifferungskunſt mehr und mehr aus; jedoch Schritt halten konnte eine an ſich ſo mangelhafte Sache nicht mit der Kunſt ſelber. — Und jetzt, wo die complicirtere Beſchaffenheit unſerer Figuralmuſik weit mehr Umſicht in der Auswahl der Lagen, in der Wahl der Bewegung, im rhythmiſchen Anſchlag, in der Vermeidung

---

*) Vergl. die vortreffliche hiſtoriſche Erörterung G. W. Finks in der Leipz. muſ. Ztg. v. 1831, Nr. 16.

von Härten, Anſtößen u. dgl. nöthig macht, wo man alſo dem Organiſten ungleich Mehr zu ſagen hat, als vor ein Paar hundert Jahren, — jetzt langt eine ſo unvollkommene Zeichenſprache, langen bloſe Abbreviaturen nicht mehr hin, eben ſo wenig, als Egyptiſche Hieroglyphen heut zu Tage hinreichen, eine philoſophiſche Abhandlung zu ſchreiben. — Die Ziffern, ſo dienlich ſie zur Erleichterung der Ueberſicht der Harmonie ſein mögen, oder als Abbreviaturen, um, gleichſam mnemoniſch oder ſtenographiſch, eine Harmonie zu ſkizziren, — zu gehöriger Bezeichnung von etwas ſo Verwickeltem, wie unſre heutigen Harmonieengewebe ſind, taugt eine ſolche Hieroglyphen-, Augen-, Blumen-Sprache, taugt ſolch ein Schrift-Surrogat nicht mehr; und ſo ein Ziffernſpieler kann nicht anders, als großentheils effektwidrig begleiten, grade wie auch der beſte Declamator, wenn er eine unleſerliche Handſchrift vorleſen ſoll, in welcher kein einziges Wort ausgeſchrieben, ſondern alle abbrevirt ſind, nicht anders, als ſchlecht und holpernd vortragen kann.

Statt dieſes ausführlicher zu erörtern, wird es kürzer und genügend ſein, blos auf einige in die Sinne fallende Beiſpiele hinzudeuten.

§ XXVIII.

Für's Erſte wird in der Generalbaßſchrift in manchen Fällen oft eine ſo große Anzahl von Ziffern und ſonſtigen Signaturen nöthig, wie z. B. in Fig. 37, 38, 39.

Fig. 37.) E. Bach.

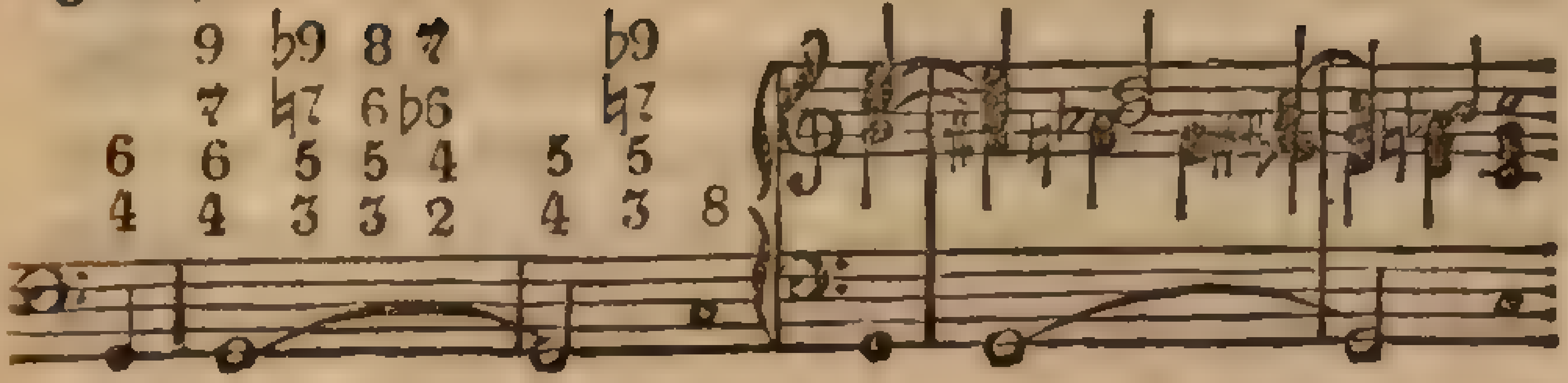
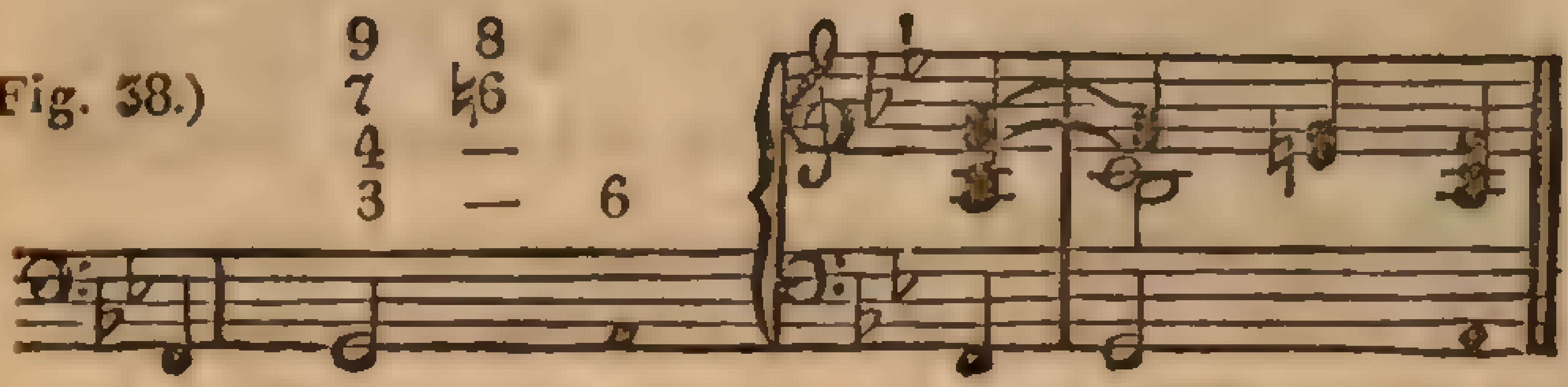
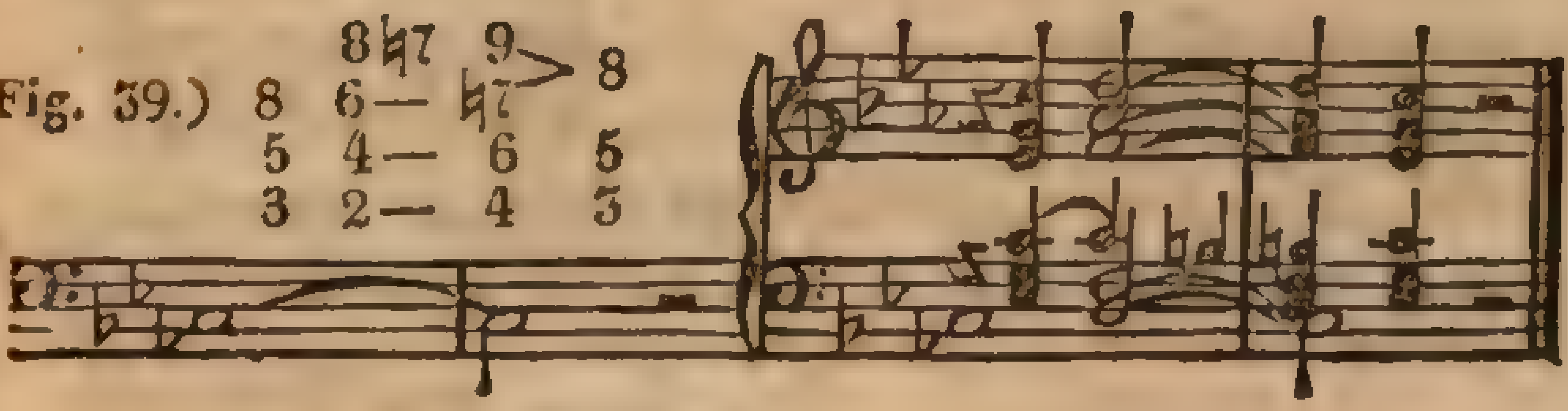


Fig. 38.)



Koch.

Fig. 39.)



Kirnberger.

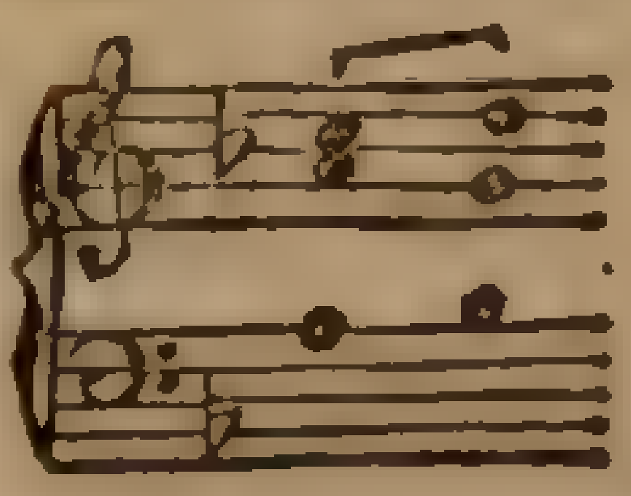
daß dieſelben, weit entfernt, eine leicht überſchauliche Abbreviatur heißen zu können, dem Auge vielmehr als ein verwirrt wimmelnder Ameiſenhaufen erſcheinen, welchen auch ein geübter Generalbaſſiſt nur mühſam auf den erſten Blick zu entziffern vermögen wird.

§ XXIX.

Es iſt, für's Zweite, bekannt, daß die Generalbaßſchrift die Höhe, in welcher die durch die Signaturen angedeuteten Intervalle gegriffen werden ſollen, unbeſtimmt und der Discretion des Spielers überläßt. (§ XV)

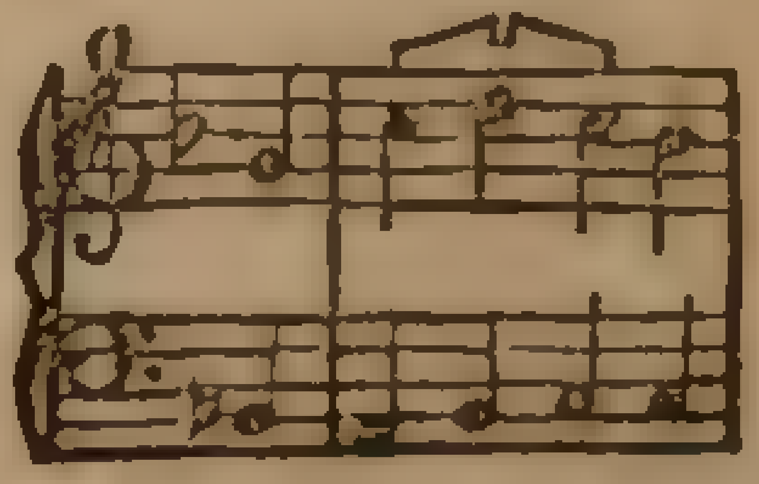
Nun frage ich aber: wird denn der Generalbaßſpieler aus der vor ihm liegenden trockenen Ziffernbaßſtimme alsbald zu errathen vermögen, in *welcher* Lage er dieſes und jenes Intervall greifen müſſe, um zu derjenigen Lage, welche der Componiſt den anderen Stimmen gegeben hat, in gehörigem Verhältniſſe zu ſtehen, und nicht vielleicht gar gehörwidrige, techniſch fehlerhafte Fortſchreitungen zu bilden, wie dies gar leicht geſchehen kann, wenn er etwa das Unglück hat, eine Stelle, wie folgende:

J.)



oder

K.)

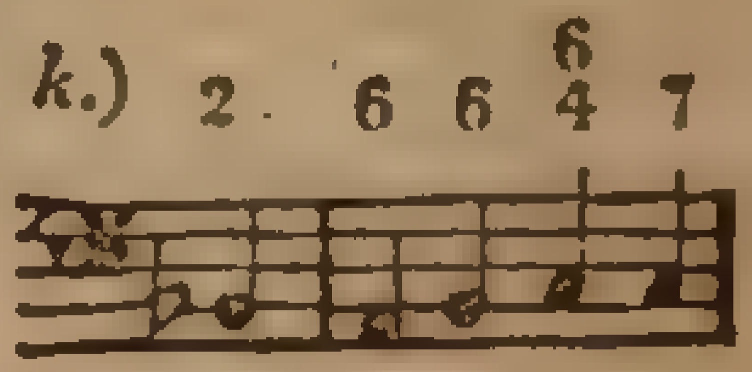


wobei ihm eine folgendermaſen bezifferte Generalbaßſtimme vorgelegt wird

i.)

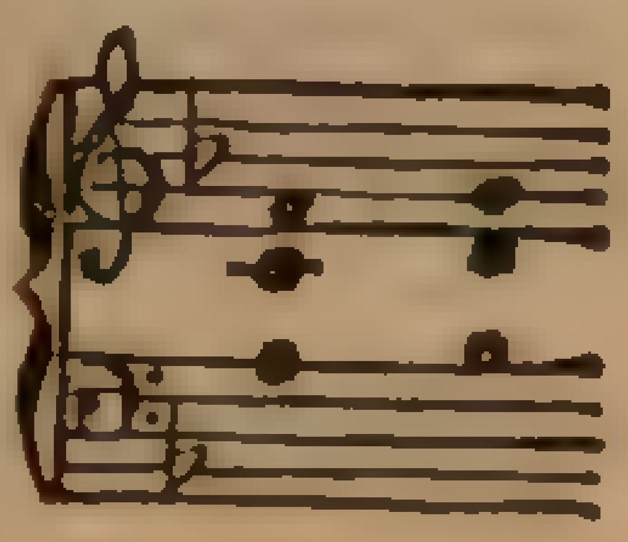
oder:

k.)



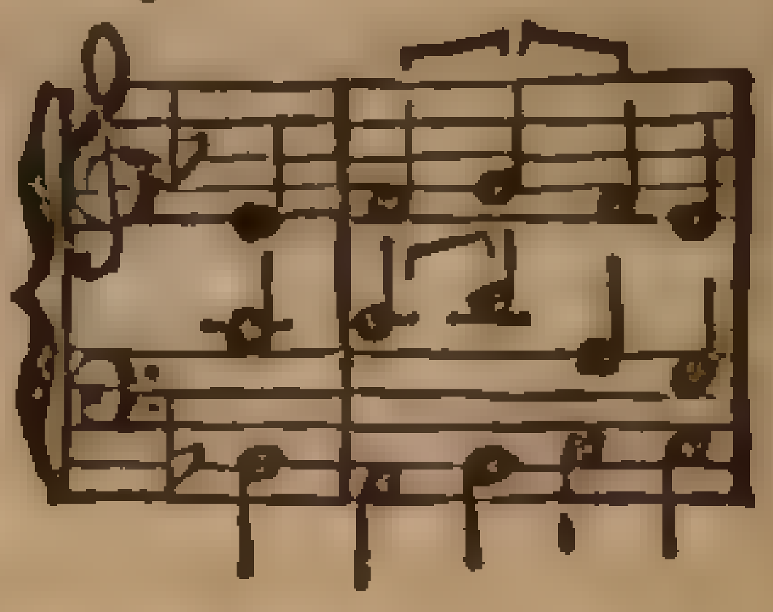
etwa folgendermaßen zu begleiten:

ii.)



oder

kk.)



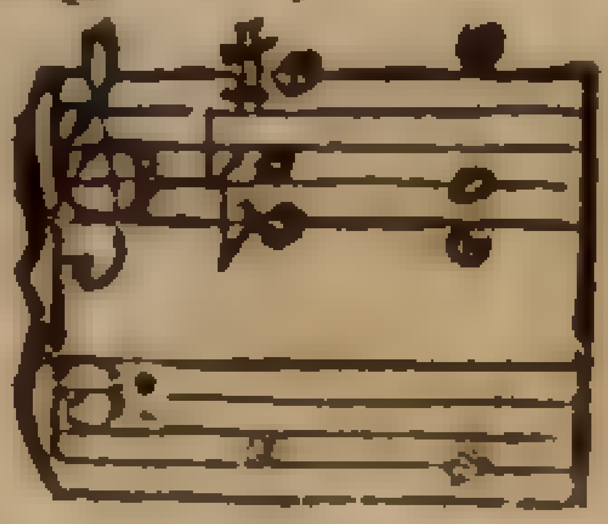
und dadurch gegen die Oberſtimmen theils Octaven, theils Quintparallelen zu erzeugen, welche wenigſtens nicht beſonders wohlklingen, und die er doch, unwiſſend in welcher Höhe die anderen Stimmen lie-

gen, gar nicht voraus errathen und vermeiden konnte? — Iſt es etwa gleichgiltig, ob er eine Stelle, wo die übrigen Inſtrumente oder Singſtimmen folgende Lagen haben,

Fig. L.)

oder

Fig. M.)



wenn ihm eine folgendermaſen bezifferte Baßſtimme vorgelegt wird

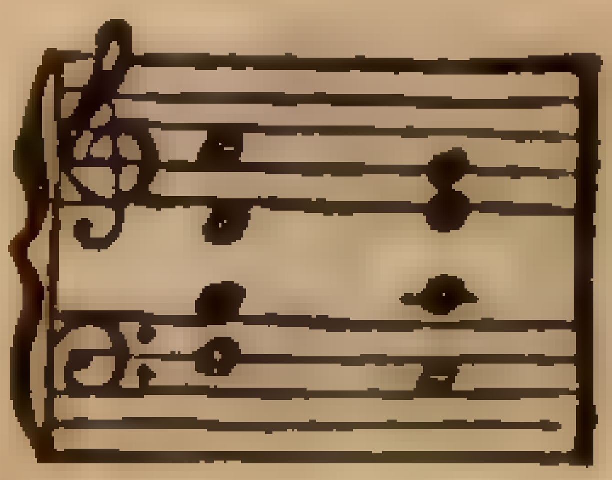
Fig. l.) 6 3 4 6

oder

Fig. m.) b6 ♯4 6

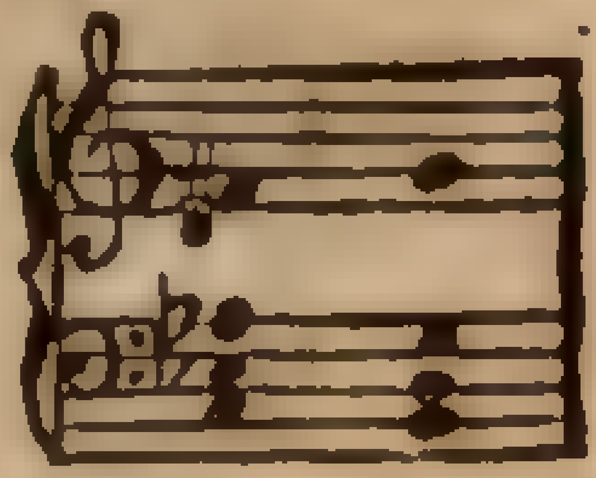
folgendermaſen begleitet

Fig. ll.)



oder

Fig. mm.)



ſo daß bei *ll* ſein $\bar{a}$, mit dem $\bar{h}$ der Stimmen bei *L*, eine große Secunde, bei *mm* aber ſein $\overline{fis}$, gegen das $\overline{as}$ der übrigen Begleitung bei *M*, eine verminderte Terz bildet, indeß doch bei *ll*, anſtatt der Secundenlage, die Septimenentfernung ohne Zweifel wünſchenswerther wäre, ſo wie bei *mm*, ſtatt der verminderten Terz, die übermäßige Sexte? — was alles aber der Generalbaßſpieler aus ſeiner bezifferten Baßſtimme ja unmöglich errathen konnte!

§. XXX.

Es iſt, fürs Dritte, eben ſo bekannt, daß die Generalbaßſchrift auch die Stimmenführung dem Spieler überläßt (§. XV), deſſen Discretion es demnach größtentheils anheimgeſtellt bleibt, die durch die Generalbaßziffern angedeuteten Intervalle bald aufwärts, bald abwärts, ſchreiten, oder ſpringen zu laſſen, — grade, Seiten-, oder Gegenbewegung zu wählen ꝛc. Ob nun in einem vorkommenden Falle dieſe, oder jene Fortſchreitung dem durch die übrigen Stimmen beabſichteten, Effecte zuſage? ob dieſe, oder jene, gewählt werden müßte, um der in den anderen Stimmen liegenden Zeichnung und Schweifung zu entſprechen? — auch dies alles vermag der Generalbaßſpieler aus ſeinem Ziffernbaſſe nicht zu errathen; und wenn daher z. B. in einem Satze wie folgender

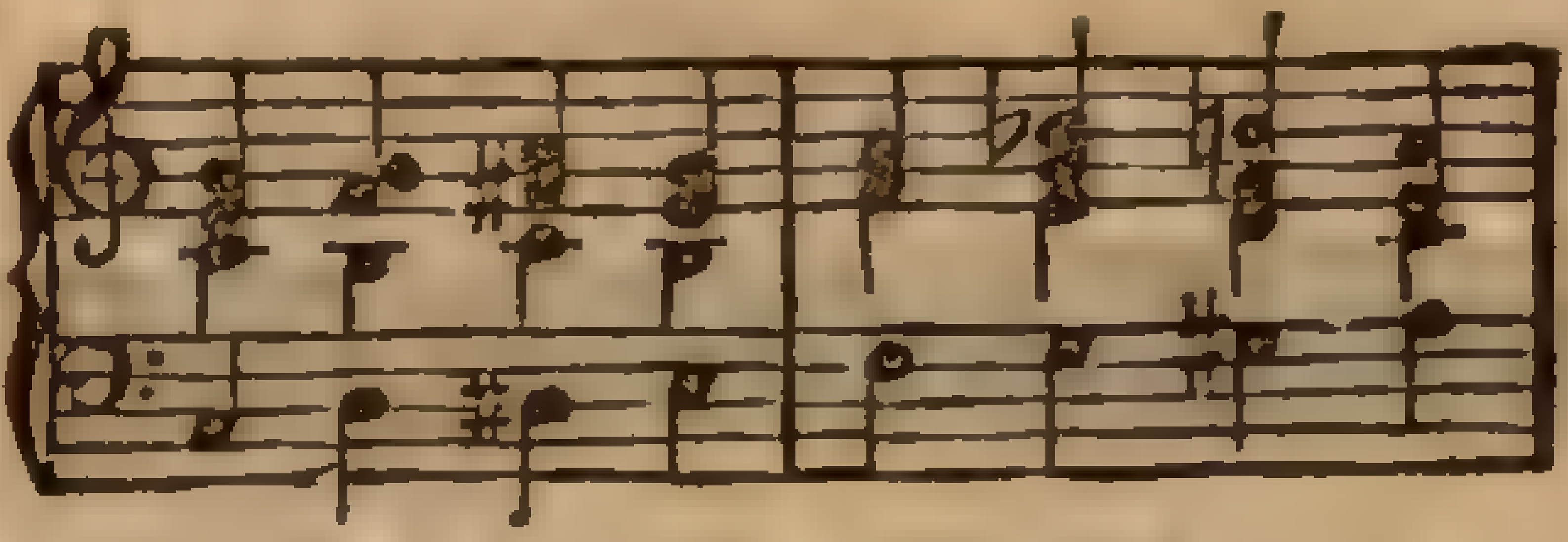
Fig. N.)

wo der Tonſetzer vielleicht grade in der Gegenbewegung der beiden Stimmenpaare ſeinen Effect ſuchte, dem Generalbaßſpieler eine bezifferte Baßſtimme

Fig. O)

zum Abſpielen vorgelegt wird, — wird er dann wohl aus dieſen Ziffern die vom Tonſetzer beabſichtete und in

den Stimmen liegende Bewegung zu errathen vermögen? — und wenn er dieſes nicht vermag, wird er nicht in Gefahr gerathen, die ganze Geſangſchweifung zu verdunkeln und zu verwiſchen durch eine ſteife, ſchwungloſe, vielleicht ſchulgerecht harmoniſche, aber wenig melodiſche, oder wenigſtens nicht der Art von Stimmenfluß, welche der Tonſetzer beabſichtete, entſprechende Begleitung, gleichſam auf einem Klumpen beiſammen ſitzen bleibender Töne ohne Fluß und Beweglichkeit? — wird er nicht in Gefahr kommen, ſeine Generalbaßſignaturen etwa auf folgende oder ähnliche Weiſe abzuſpielen?!

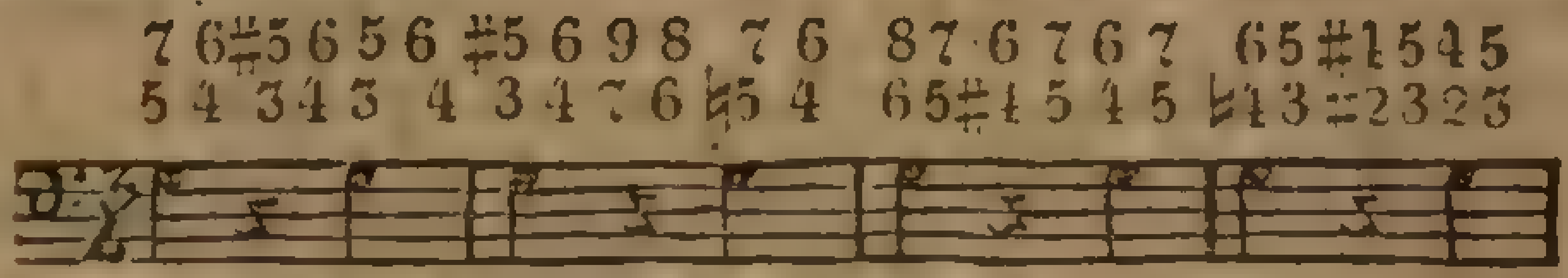


§. XXXI.

Viertens iſt die Generalbaßſchrift natürlich nur dazu recht geeignet, um harmoniſch geltende Intervalle zu bezeichnen, nicht leicht aber Durchgänge u. dgl. Hieraus entſpringen denn wieder neue Uebelſtände.

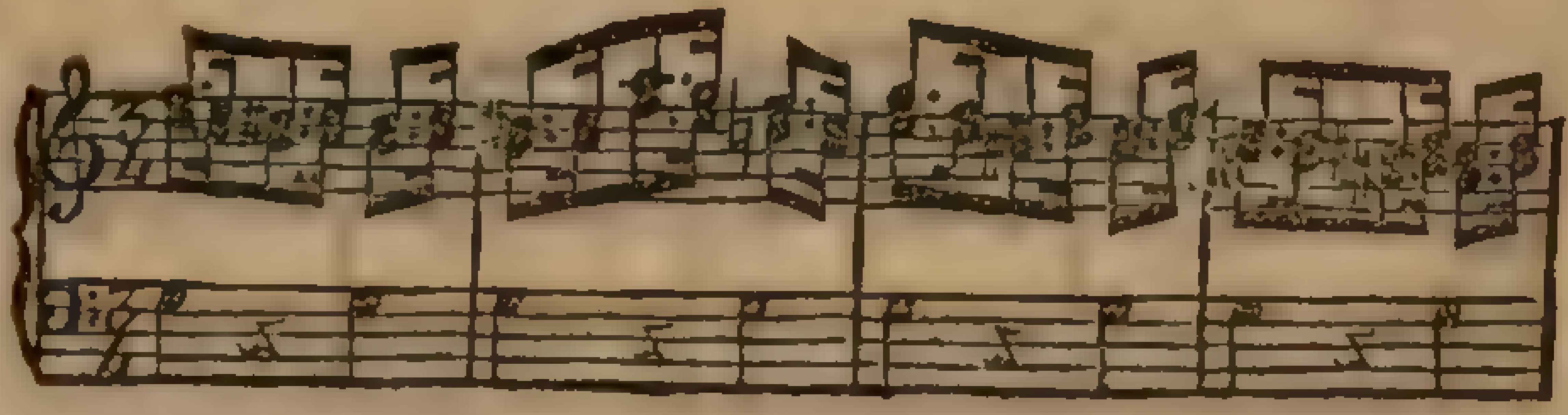
Sollte z. B. zu einem dreiſtimmigen Satze wie folgender

die Baßſtimme, zum Zwecke des Abſpielens eines Generalbaſſes auf einem Claviere oder einer Orgel, generalbaßmäßig beziffert werden; ſo hat man die Wahl, entweder die ſämmtlichen Achtelnoten der Oberſtimme durch Ziffern anzuzeigen, etwa folgendermaſen:



oder aber dem Generalbaßſpieler nur einfache Accorde hinzuſchreiben, etwa folgendermaſen:

Die erſte Bezifferungsweiſe würde nicht allein die Grenzen einer bloſen Generalbaßbegleitung überſchreiten, ſondern es würde, ſollte der Spieler die Oberſtimmen ſolchergeſtalt mitſpielen, dieſes ihm weit beſſer in wirklichen Noten hingeſchrieben werden können; — zumal wenn die Oberſtimmen etwa noch minder einförmig wären, z. B. wenn ſie punctirte Achtelnoten hätten, wie nachſtehend



Aber auch die zweite Bezifferungsweiſe iſt mit erheblichen Uebelſtänden behaftet, wie man alsbald einſieht, ſobald man ſich die vom Generalbaßſpieler ſolcher Bezifferung gemäß gegriffenen Accorde als zu dem Geſange der Oberſtimmen mitklingend denkt:

wo, durch das gleichzeitige Anſchlagen der Wechſelnoten und ihrer Hauptnoten, Zuſammenklänge entſtehen, von welchen ſehr zu bezweifeln iſt, ob der Tonſetzer ſie wünſchen ſoll. —

§. XXXII.

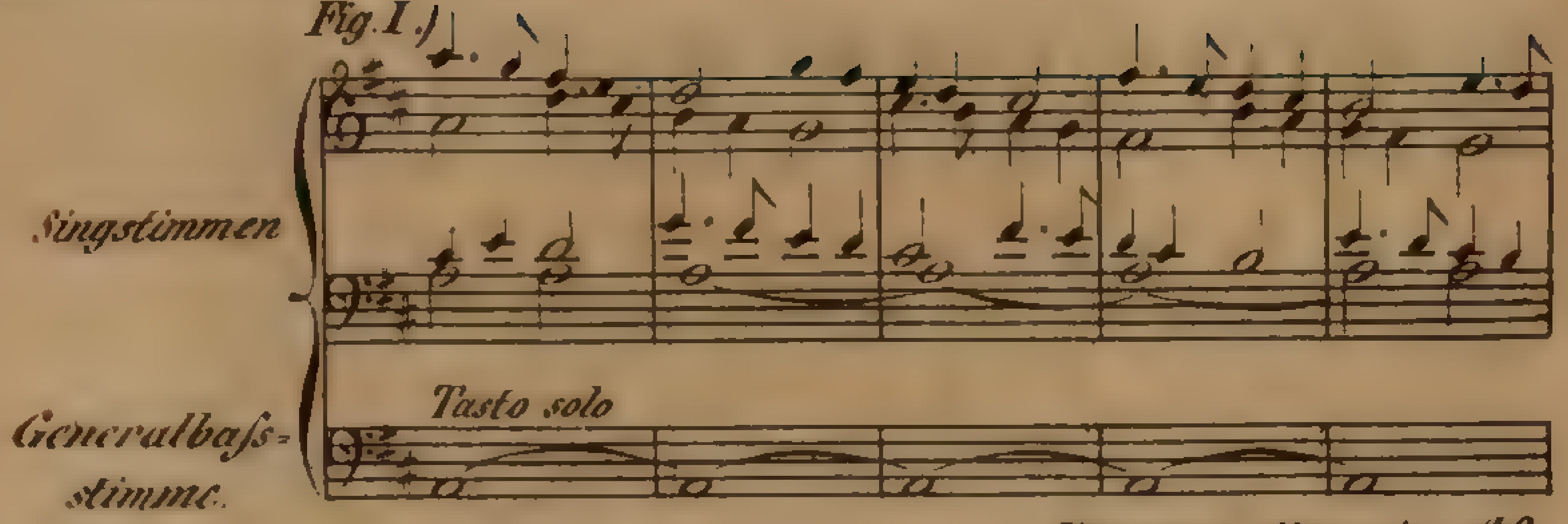
Ganz ähnliche Anſtände begegnen uns, wenn wir etwa zu dem, auf der letzten Notentafel abgedruckten vierſtimmigen Choräle *) eine Generalbaßſtimme ſchreiben wollen; wo wir ebenfalls an unzähligen Stellen

*) Daß ich grade dieſes Muſikſtück hier benutze, geſchieht theils aus dem Grunde, weil daſſelbe ohnedies ſchon (als Notenblatt zum 4. Bande meiner Theorie) geſtochen iſt, wodurch Koſtenaufwand erſpart wird, — theils auch darum, weil grade in dieſem Stücke ſich zahlreiche Stellen vorfinden, welche als Belege zu dem hier befraglichen Zwecke benutzt werden können. (Das Ganze iſt übrigens an ſich ſelbſt, wie man leicht ſieht, ein bloſer Verſuch, die bekannte Choralmelodie A, unverändert, als aus C-dur gehend, zu begleiten, welchem ſonſt anſpruchloſen Verſuche einer kleinen Künſtelei man denn z. B. eine gewiſſe Widerhaarigkeit der Führung des erſten Tactes zu Gute halten möge.)

in die Verlegenheit gerathen, entweder zu Viel, oder zu Wenig zu ziffern. Soll man z. B. im zweiten Tacte die drei erſten Achtel des Baſſes ſo beziffern, wie auf dem Notenblatte bei C geſchehen? — was ſehr umſtändlich iſt; — oder ſoll man dem Generalbaßſpieler für die ganze Dauer dieſer drei Achtel nur die G-Harmonie andeuten? — wo er dann, zu den Durchgängen $^{\bar{c}}_{a}$ des Baſſes und des Tenors, die Töne g h d feſthalten wird. — Will man ihm in demſelben Tacte das letzte Achtel des Baſſes ſo beziffern, wie hier geſchehen iſt? – oder will man die Töne $^{\overline{cis}}_{Ais}$ als blos durchgehend betrachten, und dem Generalbaßſpieler für die ganze Dauer des letzten Viertels nur die C-Dreiklangharmonie andeuten, wo er dann zu dem $^{\overline{cis}}_{Ais}$ die Intervalle c e g feſthalten wird? — Man durchgehe auf ähnliche Weiſe das ganze Tonſtück, und man wird ſich an unzähligen Stellen in der Verlegenheit ſehen, entweder gar zu viele, die Grenzen einer bloſen Generalbaßbegleitung überſchreitende, auch unüberſchauliche und am Ende doch unzureichende Signaturen zu ſetzen, oder aber, durch ſpärlichere Bezifferung, An- und Widerſtöße und unwohlthuende Zuſammenklänge der oben erwähnten Art herbeizuführen. — Es iſt bei all dieſen Beiſpielen nicht meine Abſicht, zu unterſuchen, welche Bezifferung die rechte ſei, ſondern nur zu zeigen, daß jede Bezifferungsart, ſowohl die möglichſt vollſtändige als die ſpärliche, ihre Uebelſtände hat: die vollſtändigere den der Ueberladung mit, nicht klar in die Augen und Begriffe fallenden, Signaturen, — die andere aber den der Unvollſtändigkeit und der dadurch herbeigeführt werdenden, oft herben, An- und Widerſtöße.

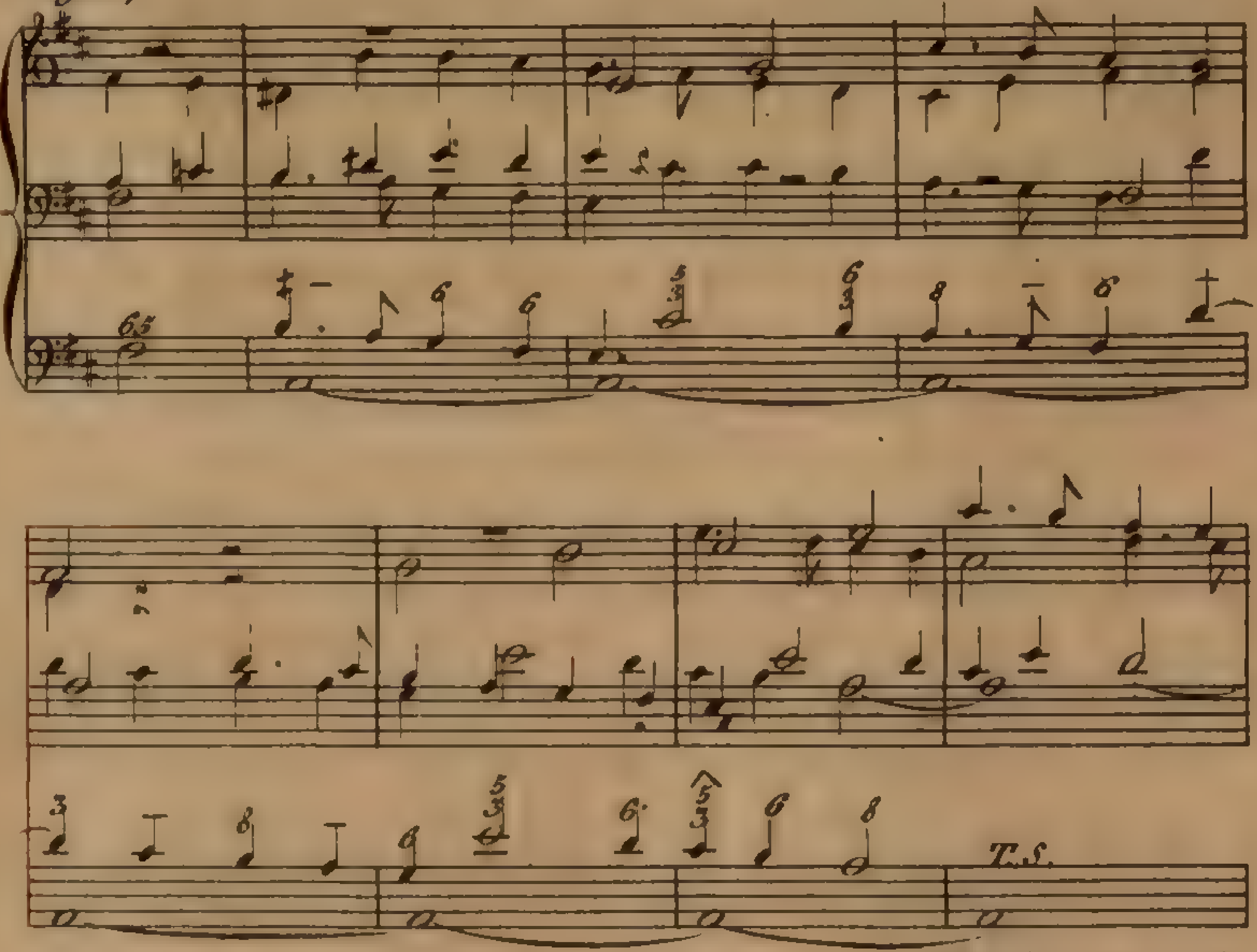
zur Seite 45.

Fig. I.)



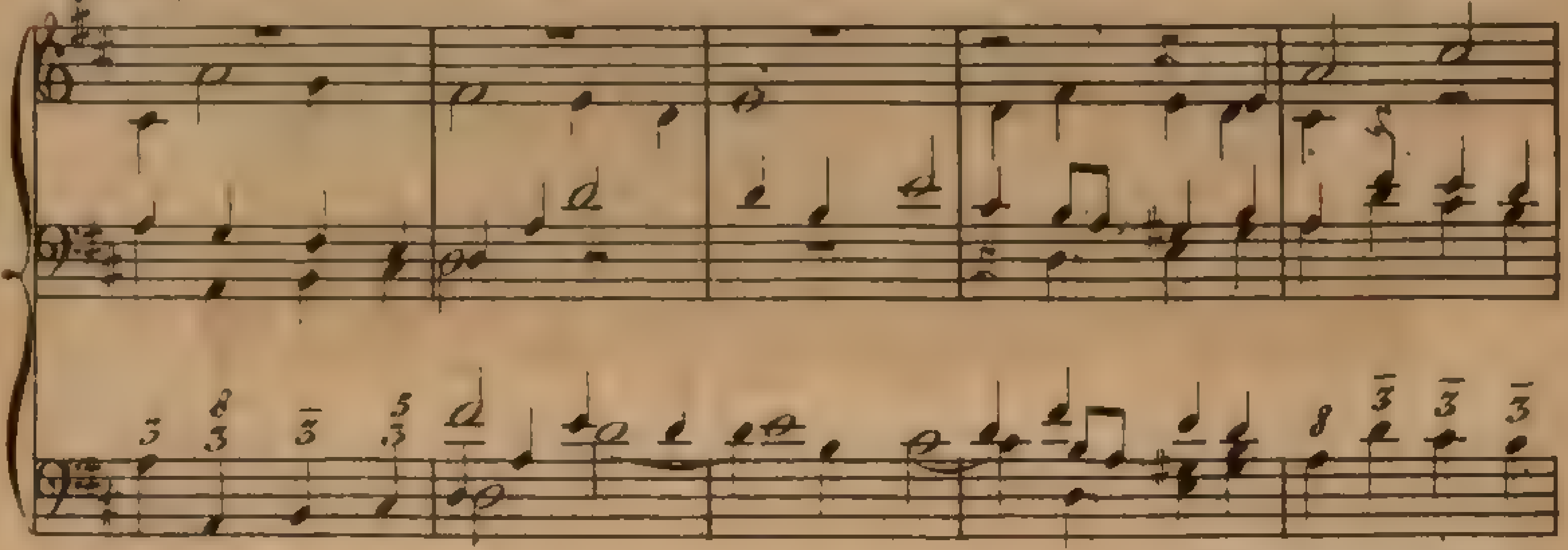
Hummel Missa 3. p. 49.

Fig. II.)



Ebendaselbst, p. 48.

Fig. III.)

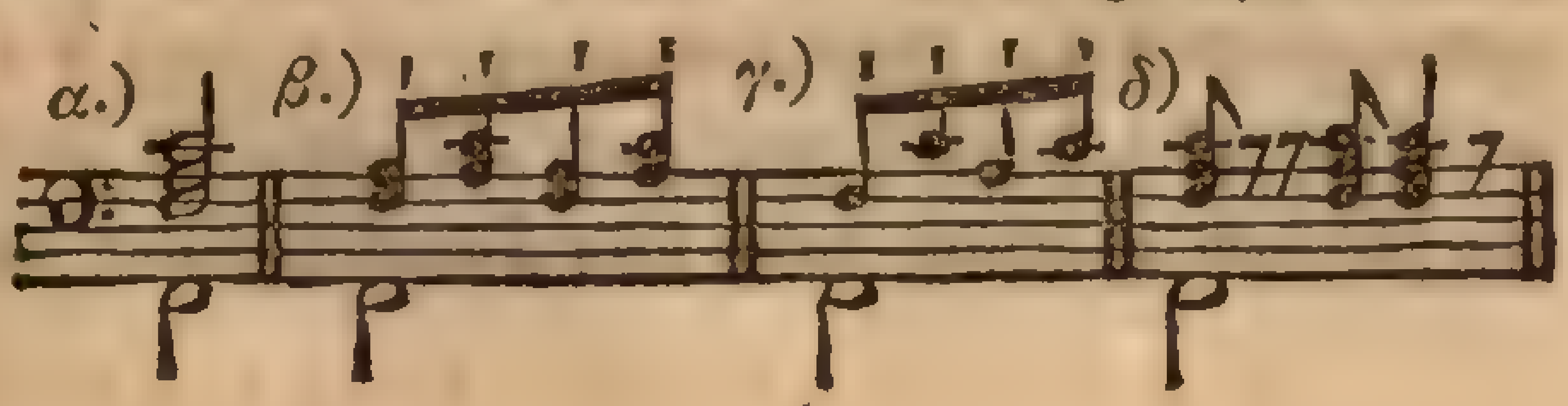


Ebendaselbst, p. 39.

Um dieſen Schwierigkeiten auszuweichen, pflegen daher die Tonſetzer ſolche Stellen, welche, wollte man ſie **genügend** beziffern, durch Ueberladung mit Signaturen allzu kraus und unüberſchaulich ausfallen würden, lieber gar nicht zu beziffern, ſondern kurzweg, (wie z. B. in nebiger Fig. I. zu ſehen iſt), mit Tasto Solo zu bezeichnen, — (was denn freilich zuweilen grade ſolche Stellen trifft, wo vielleicht das Mitwirken des Generalbaßſpielers eben noch am meiſten an ſeinem Platze ſein würde!) — oder aber mitunter ſtellenweiſe **eine andere als die Baßſtimme** zu beziffern, wie in Fig. II., oder, — (was am Ende allemal das Natürlichſte iſt und ebenfalls zuweilen, nur bei Weitem zu ſelten, geſchieht,) dem Generalbaßſpieler das, was er ſpielen ſoll, wenigſtens theilweis mit Noten hinzuſchreiben, wie in Fig. III. geſchehen iſt.

§. XXXIII.

Blos als Nebenumſtand will ich es endlich erwähnen, daß die Generalbaßſchrift es auch nicht anzudeuten vermag, ob die durch die Ziffern repräſentirten Intervalle getragen und gebunden, oder ob ſie abgeſtoßen werden ſollen, und der Generalbaßſpieler aus ſeinen Ziffern nicht errathen kann, ob die Intervalle der ihm angedeuteten Harmonieen von den anderen Inſtrumenten liegend, wie nachſtehend bei α, oder hüpfend und beweglich wie bei β, — ob ſie arpeggirend, wie bei γ, — ob durch kleine Pauſen unterbrochen, wie bei δ, ausgeführt werden.



§. XXXIV.

Nach der vorſtehenden Aufzählung ſo vieler dem Generalbaßſpieler nothwendig zahlreich begegnen müſſender Zweifel, Anſtöße und Gefahren, frage ich: iſt dieß Alles ſo unwichtig, daß man den Organiſten nach einer Stimme ſpielen läßt, aus welcher er von all dem, was ihm, um ganz zweckmäßig und der Intention des Componiſten gemäß begleiten zu können, zu wiſſen nothwendig wäre, durchaus nichts errathen kann? — Welcher Gewinn für die Wirkung eines mehrſtimmigen Tonſtückes läßt ſich davon erwarten, wenn man, neben den vom Tonſetzer mit größter Sorgfalt ausgeſetzten Stimmen, auch noch eine, in ſo unzuverläſſiger Hieroglyphenſchrift notirte und daher in ſo vielen Fällen zu Uebelſtänden führende, Generalbaßſtimme mit abſpielen läßt? — Warum gibt man ſich doch für jedes andere Inſtrument die Mühe, ihm aufs Beſtimmteſte vorzuſchreiben, was und wie es thun ſoll, und fertigt nur grade die Orgel mit einer ſo mangelhaft bezeichneten Stimme ab, welche ſo Vieles unbeſtimmt, ſo Vieles der Willkühr und Divinationsgabe des Spielers überläßt? — Kurz welchen Vortheil kann man von der Mitwirkung eines Inſtrumentes erwarten, deſſen Thätigkeit durch ſo mangelhafte, unvollſtändige und unzuverläſſige Tonſchrift geleitet wird?

Iſt es nicht offenbar, daß, ſchon als Folge der Unvollkommenheit der Bezeichnungsart, auch ſelbſt der geſchickteſte Spieler (von mittelmäßigen oder ſchlechten gar nicht zu reden) durch ſeine Orgelbegleitung mehr

verderben, als gut machen wird? Denn noch einmal: wie mag man von dem Organiſten erwarten, er werde aus dem Stegreif, und blos nach den, nur das materielle **Was**, nicht aber auch das **Wie** andeutenden Ziffern, die paſſendſte Orgelbegleitung gleich im Augenblick erfinden und ausführen, wo doch **der Componiſt ſelbſt**, wenn er, die Partitur vor ihm liegend, eine Orgelſtimme ſchreiben ſollte, über Manches erſt mit Muße nachdenken, manche geſchriebene Note wieder ausſtreichen und anders und zweckmäßiger wenden würde! Wer wird die Wahrheit von dieſem allen verkennen, wenn ſelbſt ein **Vogler** (**Choralſyſtem**, S. 73 flgg.) es geſteht, es ſei zu viel vom Organiſten gefodert, daß er aus dem Stegreif leiſte, wozu der Capellmeiſter ſich Zeit nehmen würde!

§. XXXV.

Aber auch abgeſehen von der Unvollkommenheit dieſes Noten-Surrogates, oder angenommen, jeder Orgelſpieler wäre ſo geſchickt, oder vielmehr ſolch ein Glücks- und Sonntagskind, Alles, was die Bezifferung unbeſtimmt läßt, im Augenblick zu errathen und zu beobachten; — **ſelbſt dann** würden noch immer Nachtheile genug aus dem conſtanten Aborgeln der bezifferten Baßſtimme entſtehen.

Ich will hier nicht eben beſonders viel Gewicht auf die Thatſache legen, welche doch Jeder, der dergleichen Muſiken aufmerkſam anzuhören pflegt, gewiß ſchon

häufig genug mit Unwillen bemerkt hat: wie häufig nämlich dieſer oder jener Organiſt, bald aus Unverſtand, bald aus Anmaßung, oder weil er ſich überhaupt gar zu gerne vorhört, oder auch um ſich dadurch, (ſo glaubt er wenigſtens,) recht wichtig zu machen, und es nicht aufkommen zu laſſen, daß er hier entbehrlich ſei, oder ſonſt um ſich recht, wie man ſagt, zu zeigen, — nicht nur die übrige Inſtrumentalpartie, (das ginge noch!) ſondern ſelbſt den Singchor, übertönt, oder wenigſtens, in Gemeinſchaft mit dem übrigen Inſtrumentalchore, ſie ſo ſehr deckt und drückt, daß die, in Kirchen ohnedies oft nur ſpärlich beſetzte Vocalpartie, das Gemälde, von dem reichen, ſchweren, plumpgeſchnitzten, goldglänzenden Rahmen gradezu verdeckt wird, ſtatt daß es durch ihn hervorgehoben werden ſollte; zumal in Kirchen, wo, wie häufig, eine allzu verwirrte Reſonanz in den Wölbungen des Gebäudes, die Vocalpartie ohnedieß ſchon unverſtändlich genug macht; — ſo daß am Ende der Zuhörer nichts vernimmt, als einen Schwall unarticulirter Inſtrumentaltöne ohne Geſang und Text, ohne das belebende Wort, welches doch allein erſt die Empfindung und den Sinn des Tonſtückes erklären ſoll. — Ich will, ſage ich, ſolche Misbräuche nicht der Sache ſelbſt zum Vorwurfe machen, (wenn gleich die erſteren freilich ordentlich unzertrennlich im Gefolge der letzteren zu ſeyn pflegen.) — Nein: ſchmücken wir vielmehr in Gedanken unſer obiges Ideal und Sonntagskind auch noch mit der ſeltenen Tugend aller möglichen Discretion aus: auch dann noch, und immer, wird ſein Mitwirken nur verderben, was der Componiſt und was Sänger und Spieler gut machen.

§. XXXVI.

Die Orgel, dieſes reiche Inſtrument, repräſentirt, und enthält auch wirklich, einen ganzen, mehr oder weniger vollſtimmigen Chor von Blasinſtrumenten. Die gehaltenen Töne des Generalbaßſpielers auf der Orgel thun eine Wirkung, welche den gehaltenen Tönen von mehren Blasinſtrumenten ganz nahe verwandt iſt. — Wer wollte nun aber ein ganzes Oratorium, eine ganze Meſſe hindurch, unausgeſetzt Blasinſtrumente mitgehen hören? Wie kann ſo ein raſtloſes Pfeifen und Summen anders, als das Gehör ermüden, und es abſtumpfen für den Effect der Blasinſtrumente ſelbſt, wo dieſe an einer gewiſſen Stelle mit dem ihnen eigenthümlichen Schmelz eintreten ſollen? — Wie ſorgfältig ſpart oft der Componiſt alle Blasinſtrumente eine lange Zeit hindurch, um demnächſt aus deren erfreulichem Wiedereintreten deſto größere Wirkung zu ziehen. — Wo bleibt aber dieſer wohlthuende Contraſt, wenn man ſchon die ganze Zeit her einen Pfeifenchor unausgeſetzt tüten gehört hat?

So erſcheint alſo der Generalbaßſpieler mit ſeiner, meinetwegen grundgelehrt, mit Ziffern beſpickten Stimme, überall nur als Effectverderber.

§. XXXVII.

Iſt es denn aber nicht ordentlich ſündhaft, das ſo effectreiche Inſtrument als harmoniſchen Ballaſt und verdunkelnde Hülle zum Nachtheil des Effectes anzuwenden, ſtatt ſeinen Reichthum an Mitteln zu den, impo-

ſanteſten ſowohl, als den ſanfteſten Wirkungen, auf würdigere Art zu benutzen? — Wäre es denn nicht Zeit, auch hier endlich einmal zu thun, was die Vernunft und Natur der Sache heiſchen?

Man laſſe doch endlich das leidige Generalbaßſpielen, und begnüge ſich fein mit den vom Componiſten ausgeſetzten Stimmen, (welche ja immer ſchon die vollſtändige Harmonie enthalten und keiner Nachhülfe bedürfen, wie dieß ja Aufführungen von Meſſen u. dergl. in Concertſälen handgreiflich genug beweiſen.) —

Auf dieſe Art wird durch die Orgel wenigſtens nichts verdorben.

§. XXXVIII.

Mögte man aber gerne doch etwas Mehres thun, ſo ſetze man für die Stellen, wo man glaubt, der Beitritt der Orgel werde von guter Wirkung ſein, eine Orgelſtimme in Noten auf zwei Zeilen, oder, wo es auslangt, auf Eine aus, und benutze ſo das Inſtrument als, zwar nur zufällige, aber doch zweckmäßig geleitete, den Effect wenigſtens nicht verderbende, und am rechten Ort ihn verſtärkende Ripienſtimme, übrigens mit ſorgfältiger Bemerkung der Zahl und Qualität der zu ziehenden Orgel-Regiſter, u. dgl.

Aber das herrliche Inſtrument, in dem ſo ſchön Zartes ſich mit Starken paart, wäre auch wohl noch Mehres und Anderes werth, als dieſes: es wäre wohl werth, daß man ihm weit öfter, als zu geſchehen

pflegt, ſein Recht als Solo-Inſtrument wiederfahren ließe, und es in Meſſen, Te-Deum u. dgl., obligat concertirend gebrauchte, um es, bald in ſeiner vollen erſchütternden Pracht donnern und jubeln, bald durch die Zartheit, deren es zugleich fähig iſt, wieder ſanft rührend zum Herzen ſprechen zu laſſen!*) Wohl Manchesmal würden eingemiſchte Or-

*) Ich habe, ſeit ich Obiges zuerſt im Jahr 1813 geſchrieben, in meiner Meſſe Op. 27, wo ich, die Orgel auf ſolche Weiſe benutzend, ihr Soloſätze, bald blos mit einem einzigen Regiſter, ohne Pedal, bald auch für das ganze volle Werk zutheile, den Erfolg ſolcher Behandlung nicht nur meine Erwartung bei weitem übertreffend gefunden, ſondern mich auch überzeugt, daß die ganze Maſſe der Blasinſtrumente des vollſtändigſt beſetzten Orcheſters kaum einen Schatten der prachtvoll impoſanten Fülle und Macht eines von der gewaltigen Maſſe des vollen Orgelwerkes ausgeſprochenen Jubelſatzes, z. B. in einem „Osanna“ oder „Pleni sunt coeli et terra“ wiederzugeben vermögen. (Von ſelbſt verſteht ſich freilich, daß ſolches Spiel des vollen Orgelwerks, gegen welches auch der ſtärkſte Sängerchor nicht aufzukommen vermögte, nicht gleichzeitig mit dem Geſange, ſondern nur als Vor-, Nach- und Zwiſchenſpiel, gleichſam als Interjectionen, angewendet werden kann.) — In der That finde ich es wahrhaft zu verwundern, daß, — ſo viel wenigſtens mir bekannt iſt, — von all unſern Kirchencomponiſten noch Keiner die Idee gehabt hat, etwa ein **Te Deum**, ein **Gloria in excelsis** etc. mit eingeflochtenen Soloſätzen des vollen Orgelwerkes, (etwa in der Geſtalt fugirter Interludien,) zu ſchreiben. (Das ſchönſte, höchſte und heiligſte, was mir von Kirchenmuſik mit obligater Orgel bekannt iſt, J. Haydn's engelfrommes **Salve regina**, benutzt nur allein die zarten und weichen Seiten des Inſtrumentes, und nirgend deſſen ganze Kraftfülle, ſo wie auch ſeine beiden mit obiger Orgel geſchriebenen Meſſen.) —

gelſätze in der Kirche von tieferer Wirkung ſein, als eben dieſelben Sätze von Oboen, Fagotten, Flöten u. dergl. vorgetragen. — So könnte der Componiſt, durch eine obligate Orgelſtimme, ſämmtliche Blasinſtrumente manchmal entweder ganz entbehren und ſparen, oder letztere in zweckmäßiger Abwechslung mit den Orgelklängen benutzen.

§. XXXIX.

Ja, noch auf manche andere Art könnte die Orgel wohlthätig werden, eben durch ihre Fähigkeit, einen Chor von Blasinſtrumenten zu repräſentiren und zu erſetzen. Wie oft muß man nämlich nicht darauf verzichten, dieſe oder jene Muſik in der Kirche aufzuführen, blos weil ſie zu zahlreich inſtrumentirt iſt, und ſo viele Blasinſtrumente ſich nur gar zu mühſam zuſammen bringen, oft auch wegen Enge des Raumes ſich nicht aufſtellen laſſen! Hier kann wieder die Orgel ins Mittel treten und, auf angemeſſenen Regiſtern, einen Theil der Blasinſtrumentalpartie ausführen. — Ja, manche Meſſe würde vielleicht gar nichts dabei verlieren, wenn man ihre ſämmtlichen Blasinſtrumente in eine Orgelſtimme umſchriebe.

§. XL.

Solche Anwendungen der Orgel — nächſt ihrem urſprünglichen und eigenthümlichen Zwecke, der Begleitung des Choral-Geſanges, und der freien Phantaſie — wären der Würde des Inſtrumentes wahrhaft ent-

ſprechend. Aber es iſt nun einmal ſo, daß, ſo in, wie außer der Kirche, gar manches jahraus jahrein zu verkehrtem Zwecke dienen muß; und ſo ſitzt denn auch beinah überall, wo eine Muſik in einer Kirche gegeben wird, ſo ein Generalbaßſpieler auf der Orgelbank, und greift mit Fingern und Füßen, und verdirbt den Effect nach Vermögen; und das liebe Auditorium duldet es mit chriſtlicher Reſignation, glaubt ſogar, das müſſe nun einmal ſo ſein, der Organiſt müſſe „die Harmonie ausfüllen" und „das Ganze im Geleiſe halten", und unterſteht ſich gar nicht, einen Zweifel laut werden zu laſſen gegen das altchriſtlöbliche Herkommen, gegen

„das ewig Geſtrige,
„Was immer war, und immer wiederkehret,
„Und morgen gilt, weil's heute hat gegolten."

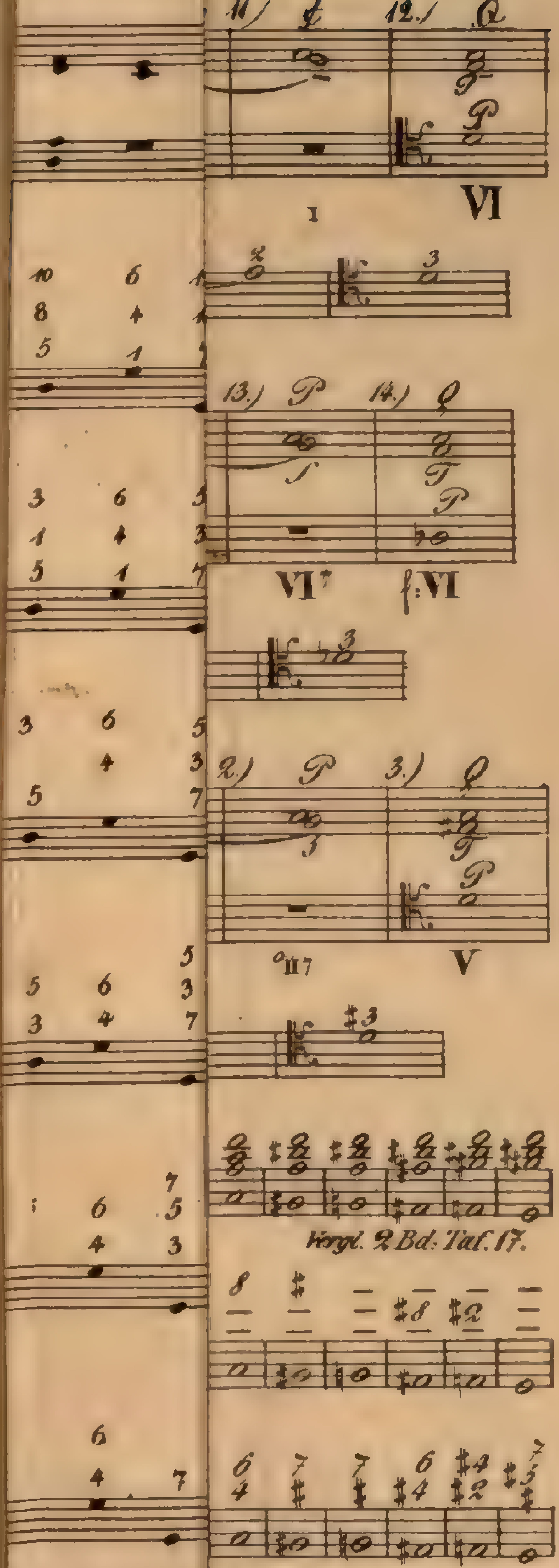
§. XLI.

Mögten daher die Muſikdirectoren dem leidigen Zunftgebrauche und Zunftglauben entſagen, als ob es ordentlich zum decorum oder gar zum kunſtgerechten Effecte gehöre, bei der Aufführung inſtrumentirter Kirchenmuſikſtücke auch die bezifferte Generalbaßſtimme mitabſpielen zu laſſen! — Mögten die Orgelſpieler meinen freundlichen Rath annehmen, und das leidige Streben aufgeben, durch ſolches Abſpielen ſich geltend zu machen. — Mögten ſie, wollen ſie durchaus nun einmal mitorgeln, dies wenigſtens nicht nach einer bezifferten Baßſtimme thun wollen, ſondern ſich lieber eine Orgelſtimme eigens aus der Partitur ausziehen und in Noten ausſchreiben, oder dies durch einen Verſtändigen

thun laſſen. Mögte man aber auch hier jedenfalls nur äußerſt ſparſam verfahren, wo möglich bei Weitem mehr Pauſen als Noten ſetzen. — Mögte bei dieſem allen der Organiſt äußerſt ſparſam und beſcheiden regiſtriren und — wo möglich gar ſein ganzes Spiel ein fortwährendes *Senza organo* ſein laſſen.

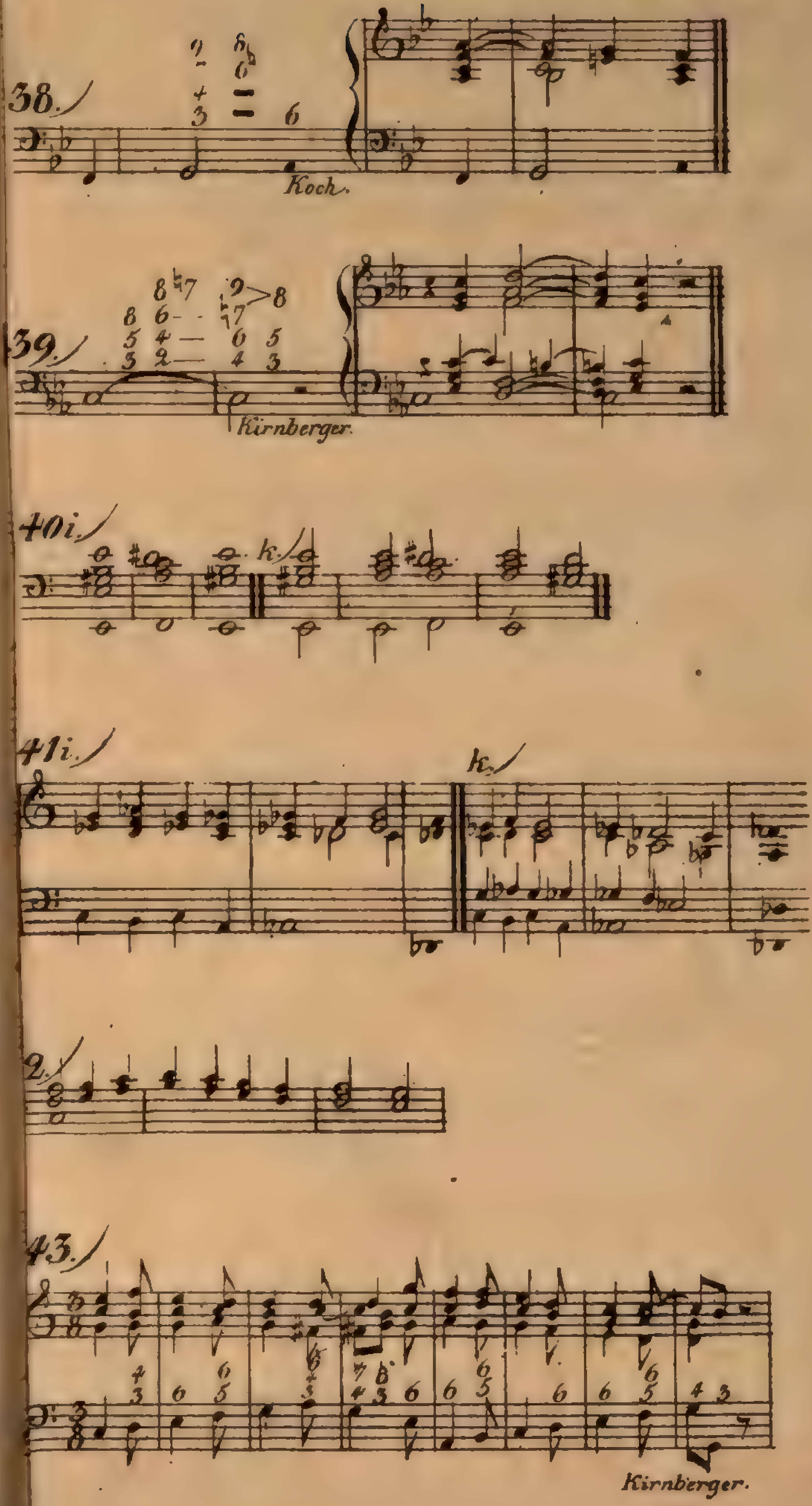
cres
- - sers an aus un - - - serm
de lass uns - - - re
from men Chor - - - - - - -
drin - from - - - - - - - - - mem Chor.
from - - men Chor. - -
lus m.
Op 41.

B S B MÜNCHEN



Nachweisung.

Fig: 1: §563, 566.
— 2: §563, 566, 571.
— 3: §563, 566, 570, 571.
— 4
— 5 } : §563, 566, 571, 574.
— 6
— 7: §574.
— 8
— 9 } : §563.
— 10: §563, 568–571.
— 11
— 12
— 13 } : §563.
— 14
— 14½: §572.


38.)
Koch.
39.)
Kirnberger.
40i.)
k.)
41i.)
k.)
2.)
43.)
Kirnberger.

BSB Bayerische StaatsBibliothek
MDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Weber, Gottfried,

Die Generalbasslehre zum Selbstunterrichte Mit Notentafeln

Mainz 1833

Mus.th. 7274
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10600440-9